Zu

der öffentlichen Prüfung

welche in dem

Königl. Friedrich Wilhelms-Gymnasio

am 26sten März

gehalten werden wird,

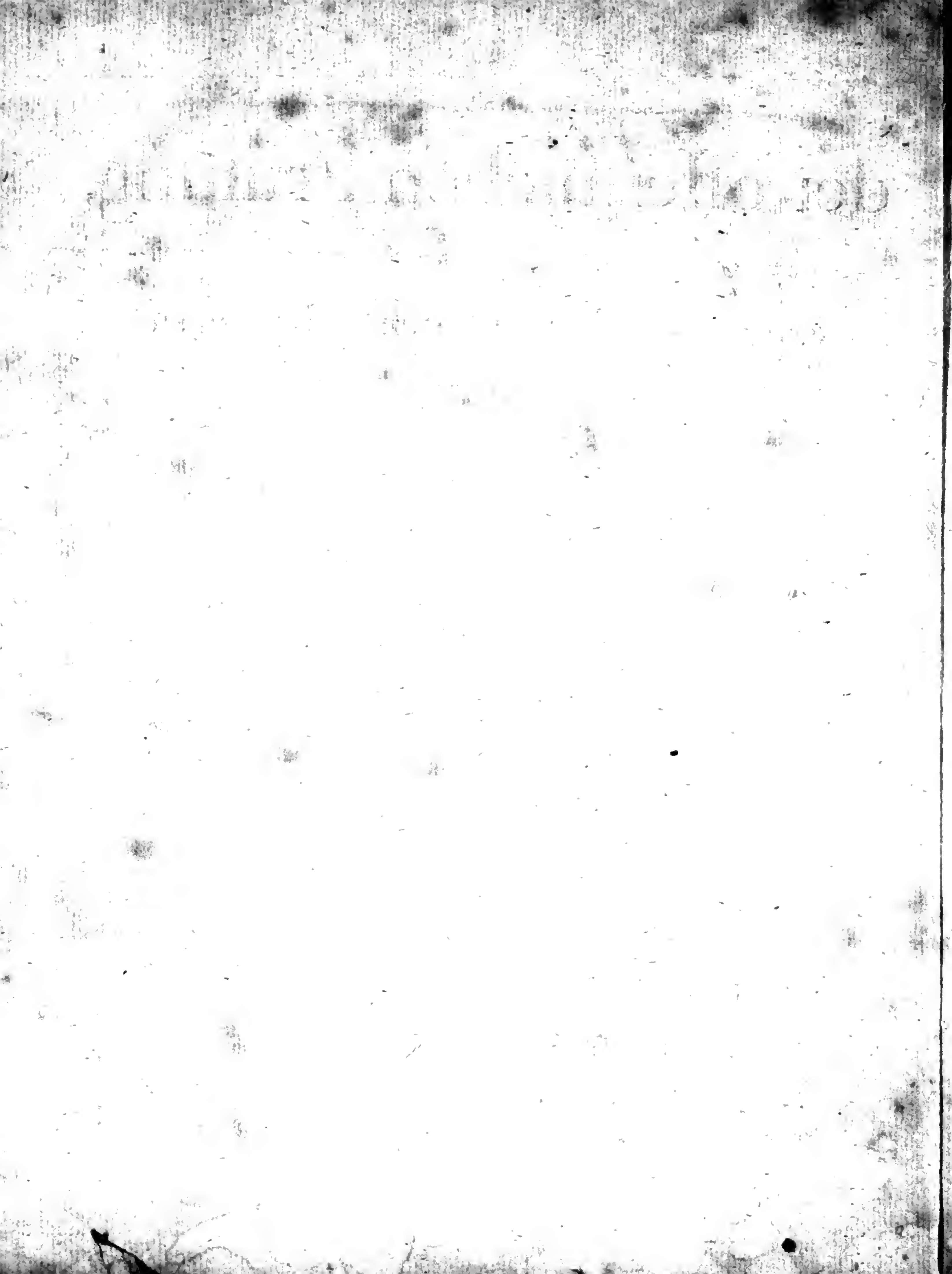
ladet ehrerbietigst ein

der

Director Spilleke.

Inhalt.

Berlin, 1833.
Gedruckt bei G. Reimer.



Ueber

den Orestes der alten Tragödie und den Hamlet des Shakespeare.

Es mufs hier, wo zwei bedeutende Erscheinungen im Gebiete der dramatischen Kunst einander gegenüber betrachtet werden sollen, sogleich die Bemerkung vorangehen, dafs von einer wirklichen Parallele nicht die Rede sein kann. Das, was beide mit einander gemein haben, und was darin besteht, dafs einem Königssohne die Verpflichtung auferlegt wird, Mord und Ehebruch an einem nahen Verwandten zu rächen, der durch diese Verbrechen zum Besitz der dem Sohn gebührenden Herrschaft gelangte, ist schon in seiner ersten Grundanlage ganz verschieden aufgefafst. Auf der einen Seite Orest bestimmt als Muttermörder herausgehoben, und der Muttermord der Central- und Schwerpunkt des Ganzen; auf der andern aber die gebotene Rache nur gegen den Oheim, als Verführer der Mutter, Mörder des Vaters und Usurpator gerichtet. Die Königin trägt nur die Schuld der ehelichen Untreue gegen den gemordeten Gemahl, so dafs in dieser Hinsicht ein neueres Trauerspiel, Tieks Karl von Berneck, dem Orest näher stehen würde, als Shakespeare's Hamlet. Je tiefer man in das Leben beider dramatischer Erscheinungen, der Griechischen und Shakespearischen eindringt, jemehr sieht man sie in divergirender Richtung aus einander gehen, so dafs, wenn man vor der vollendeten Ausführung beider steht, das Gemeinsame fast verschwindet. Besteht also der Parallelismus darin, dafs zwei Gegenstände, ungeachtet ihrer nothwendigen und wesentlichen Verschiedenheit, durch die Gleichheit in den Hauptmomenten ihrer Entwickelung einander gegenüberbleiben: so ist derselbe hier

völlig aufzugeben, und es muſs natürlich eben jenes Divergiren der Gegenstand der Betrachtung sein.

Als ein Zweites ist sogleich der Umstand zu erwähnen, daſs Orestes, als historisch-mythische Figur, deren künstlerische Ausbildung ein Fortschreiten aus dem epischen Gebiete durch die dramatischen Darstellungsepochen bildet, durchaus unter der Herrschaft des Griechischen Volkslebens, als ein integrirender Theil eines gesammten mythisch-dramatischen Kunstlebens erscheint; während Hamlet, wenn auch historisch in dem Werke des Saxo Grammaticus gegeben und durch romantisch-epische Vorläufer z. B. in den Novellen des Belleforest und der *History of Hamblett* vorgebildet, in seiner eigentlich dramatischen Ausbildung und Bestimmtheit, das Geschöpf eines einzigen groſsen Dichtergenie's ist und geblieben ist.

Dieses Verhältniſs, so bestimmt es hervortritt, ohne einer weitern Beweisführung zu bedürfen, ist doch hier besonders in's Auge zu fassen, weil eben damit zugleich die Verschiedenheit der dramatischen Kunst im Griechischen Alterthum und in der neuern Zeit ihrer tiefern Begründung nach bestimmter erkannt zu werden vermag.

Wenn bei den Griechen jeder tragische Stoff aus dem Gebiete eines historischen Mythenkreises hervorging, und als ein integrirender Theil desselben in das dramatische Leben eintrat, mit der sichtbaren Tendenz, wieder als ein integrirender Theil eines Ganzen dramatischer Gebilde, sich an dieses anzuschlieſsen und es zu vollenden; wenn der Mythenkreis selbst eine Welt von Heroen fremder Abkunft *) darstellt, an deren groſsartigen aber zerstörenden Kämpfen sich das eigentliche Volk zur Reife für das republikanische Leben emporbildete und diese Bildung fortsetzte, indem es die Mythen aus jener Heroenwelt sich als lebende Bilder der Vergangenheit auf der Bühne vorstellte: **) so kann uns auch die Orestea nur als ein solcher Theil eines Ganzen erscheinen, sich an dieses anschlieſsend, durch dasselbe mit bedingt und in dasselbe eingreifend.

Auf der Seite des Hamlet dagegen sehen wir eine isolirte Erscheinung, eine freie, durch kein sie umschlieſsendes mythisches oder historisches Ganzes bestimmte Hieroglyphe des Unendlichen. Das Leben derselben, mit seiner fast unergründlichen Innerlichkeit, steht wie ein einsamer Riese, gestützt auf den Felsen der schöpferischen Kraft eines groſsen Genies und umgeben von dem Meere des Lebens der neuern Zeit; ein Riese, der sich durch eigne Kraft nicht nur gegen die Stürme dieses Mee-

*) Siehe A. W. v. Schlegel über dramatische Kunst und Literat. Vorles. 3.

**) Der Chor, als Repräsentant des Volks, gewinnt hier eine besondre geschichtliche Bedeutung.

res behauptet, sondern zugleich sein Recht zu einer gebietenden Macht und Herrschaft beurkundet hat, der wohl eine noch allgemeinere Huldigung gebührt, als ihr bisher widerfahren ist.

Denn zu leugnen ist es nicht, dafs Shakespeare's Hamlet es war, mit dessen Erscheinen, wenn auch nur in der Schröderschen Bearbeitung, Deutschland sich für den Genius des grofsen Britten zu bilden begann; ja, an welchem es sich für das wahre Dramatische und vielleicht auch für das wahre Leben der Kunst in unsrer Zeit überhaupt immer mehr heraufbilden könnte, und dafs, wenn auch König Lear und der Kaufmann von Venedig bald nach dem Hamlet auf deutschen Bühnen mit Beifall gesehen wurden, doch Hamlet gleichsam der Mittelpunkt für das Interesse an Shakespeare's Muse blieb. Dafür sprechen selbst die Untersuchungen, welche sich an jene Aufführungen anschlossen, und die Versuche, die ganze Bedeutung dieses Stücks zu verstehen und es seinem ganzen Umfange nach zu erklären; so wie die verschiednen Ansichten über die Grundidee und deren Ausführung das bestättigen, was Franz Horn *) in seinem erläuterten Shakespeare sagt, indem er den Hamlet ein Werk nennt, das nicht blofs, wie die alte Sphinx, Räthsel aufgiebt, sondern selbst das gröfste Räthsel ist. Mag das Relative dieses Ausspruchs jetzt auch bestimmter hervorgetreten sein und die Gültigkeit für den Hamlet an sich beschränkt haben, so ist dieselbe doch nicht ganz aufgehoben. Es wäre eben so gegen die Bescheidenheit, welche Franz Horn bei Untersuchungen über dieses Stück empfiehlt, wenn man es leugnen wollte, dafs die wahre Erkennung der Bedeutung des Hamlet mit Göthe's, wenn auch noch einer genauern Bestimmung bedürftigen, Andeutung begonnen und durch Pries **) Erörterungen zu wichtigen Resultaten gefördert ist; als wenn man seine eigne Erklärung und Ansicht noch immer für die einzig wahre und richtige gegen die vorigen und möglich folgenden halten wollte. Immer erscheint uns dieses Drama als ein Räthsel, von dem gröfsten Dichtergenie der Nachwelt aufgegeben, das wir, die wir uns selbst in unsrer Zeit in so vielfacher Beziehung ein Räthsel geworden sind, aufzulösen haben, und an dem wir, jemehr wir dasselbe und uns selbst erkennen, auch immer noch mehr aufzulösen finden. Dadurch erhält aber die Existenz dieses Trauerspiels eine weltgeschichtliche Bedeutung, auf welche selbst der Umstand hinzudeuten scheint, dafs es in seinem vollen Glanze dem übrigen Europa von der Nation bekannt gemacht wurde, deren Beruf es zu sein scheint, dem Grofsen und Schönen, das bei andern Völkern entstand, weltgeschichtliche Wirksamkeit zu geben.

*) Th. II. Hamlet §. 1. p. 1.

**) J. F. Pries (Prof. in Rostock) über den Hamlet. 1825.

Eben diese Bedeutung Shakespeare's und besonders seines Hamlet ist hier der Standpunkt, von welchem aus jetzt dieses Trauerspiel betrachtet werden soll, mit der Hofnung, dafs manche interessante Seiten und Tiefen desselben ein neues Licht erhalten, und manche neue, nicht unwichtige Erscheinungen sich darstellen werden. Weil aber der Hamlet von diesem Standpunkte aus betrachtet werden soll, mufs ihm ein Gegensatz aus einer andern Zeit, aus dem klassischen Alterthum gegenüber gestellt werden, und der Orest bot sich am natürlichsten dar, um der Betrachtung der Griechischen Poesie und Kunst in Bezug auf Shakespeare eine bestimmtere Richtung und Haltung zu geben. Wir werden uns damit begnügen, das, was über den Orest und Hamlet zu sagen ist, um diese beiden tragischen Personen in zwei grofse Massen zu sammeln.

Der Muttermord des Orest, bedingt durch das Verbrechen der Klytämnestra und ihres Verführers, schliefst sich an die Begebenheiten des Trojanischen Krieges an, und hält sich als ein Theil und Glied des Trojanischen Sagen-Cyclus, indem der Zusammenhang zugleich rückwärts durch das Geschlecht der Pelopiden bis in die älteste Zeit der Griechischen Heroenwelt hinauf reicht. Aus dieser Vorzeit erstreckt sich gleichsam die Kette tragischer Bedingungen und Motive bis auf den Orest fort, der den letzten Schlag von diesem Leiter des Familienschicksals empfängt, während die Anknüpfung an den Trojanischen Krieg, denselben mit dem Interesse des gesammten Griechenlands in Verbindung setzt, und so der Bedeutung seiner That für das Griechische Volk äufsern Umfang giebt. Der Muttermord des Orest erscheint so als der letzte, aber auch furchtbarste, Akt der Gerechtigkeit, wie sie in der Griechischen Heroenwelt noch als Blutrache gegeben war, um jener verderblichen Schicksalskette mit Aufopferung des heiligsten Naturgefühls ein Ziel zu setzen; und da diese That gleichsam am Schlufs und Endpunkte der bald nach dem Trojanischen Kriege erlöschenden Heroenwelt steht, die endliche Lösung des tragischen Kampfes zwischen Naturgefühl und Staat bezeichnend, so mufste sie auch gesühnt werden durch das Prinzip des neuen Zustandes der Dinge. So erhebt sie sich dieser Ansicht nach in der dramatischen Behandlung des Aeschylus über die Schranken der blofsen Darstelstellung eines vom Gewissen gepeinigten Muttermörders *).

Beachtungswerth ist es, dafs Homer in allen Stellen der Odyssee, wo die Ermordung des Agamemnon und die Rache des Orestes erwähnt werden, die Klytäm-

---

*) Siehe den Aeschylus, übersetzt von Johann Heinrich Vofs u. s. w. Heidelberg, 1826. Vorrede. Seite VII.

nestra zwar als Theilnehmerin des Verbrechens erscheinen und als solche bestraft werden läfst, den Aegisthus aber als den eigentlichen Urheber und Hauptthäter heraushebt. Aegisthus entwirft den Plan der Ermordung Agamemnons *), er ist es, an den der warnende Hermes geschickt wird **); ja, es wird der Tod der Klytämnestra selbst nicht einmal ausdrücklich erwähnt ***). Eben so wenig gedenkt Homer der Furien, der Vertreibung des Orestes, des Orakels des Apollo und des Areopagus. Wenn wir auch diese Zusätze keinesweges als Erdichtungen der Tragiker anerkennen, so scheint mir die Sache doch nicht mit einem Nichtwissenwollen Homers, um die Rache des Orest als rühmlich darzustellen ****), abgethan zu sein.

Die besondre Heraushebung des Aegisthus beim Homer deutet eher eine Richtung der Sagen an, die sich besonders auf das Geschlecht der Pelopiden und die Gräuel des Atreus und Thyestes bezog. Wenn das Verbrechen der Klytämnestra ebenfalls durch eine frühere Verbindung mit den Pelopiden begründet wird †), so wollen wir dies nicht für eine Erdichtung des Euripides halten, leugnen können wir aber nicht den Verdacht, dafs der Ursprung der Sage von einer frühern Ehe der Klytämnestra mit dem Tantalus, Sohn des Thyestes, wohl in die, wenn auch frühere, Zeit der dramatischen Ausbildung dieser Mythen fiel; da die Heraushebung des Muttermordes und der Klytämnestra selbst mythische Vorbildungen und mythischen Zusammenhang *a parte ante* zu bedingen schien. Gleichzeitig mit Homer dürfte sie wenigstens nicht sein ††).

Ueberhaupt trägt die Geschichte des Orest die Spuren einer verschiedenartigen Zusammenbildung, namentlich der nicht-homerische Theil, und es ist wohl kein Zweifel, dafs dem Zerfliefsen und Zerstreuen der Sagen die epische und dramatische Bearbeitung in soweit ein Ziel setzte, dafs irgend eine bestimmtere Gestaltung die mehr herrschende wurde. Wenn aber eine solche dichterische Behandlung den Ansichten der Zeit unterworfen war; so darf es uns nicht wundern, dafs in den Homerischen Gesängen, wo die Heroenwelt mit ihrer Herrlichkeit und ihren Leiden noch in voller Blüte steht, jener grofse Uebergang, den, wie wir oben bemerkten, die dramatische

---

*) Siehe Odyss. IV. 98. IV. 520—538. X. 409. XI. 387. XXIV. 22.

**) Odyss. I. 33. VI. 304.

***) Odyss. IV. 310.

****) Siehe *Westrik disputatio literar. de Aeschyli Choëphoris deque Electra cum Sophoclis tum Euripidis. Lugd. Bat.* 1826. S. 50.

†) Siehe den Eurip. in der Iph. in Aulis und Paus. L. II. c. 18. §. 2. L. II. c. 22.

††) Iliad. I. 114. nennt Agamemnon die Klytämnestra seine κουριδίην ἄλοχον.

Behandlung des Orest bezeichnet, noch nicht sichtbar werden, und also auch der Muttermord desselben in seiner erwähnten geschichtlichen Bedeutung noch nicht hervortreten konnte. Dies geschah erst nach Homer durch die griechische Tragödie mit dem bestimmten Hervortreten des Gegensatzes in der Entwickelung des Griechischen Volksgeistes gegen die Heroenzeit.

Unter Allem aber, was mit der Geschichte des Orest zusammenhängt, ist das Schicksal seiner Schwester Iphigenia das Merkwürdigste. Da bei Homer selbst der Name Iphianassa noch ein Schweben der sie betreffenden Sagen ohne dichterische Bestimmtheit bezeichnet, so halten wir uns nicht weiter mit der Frage auf, in welcher Zeit zwischen Homer und Aeschylus die Sagen von dieser Tochter Agamemnons von der Phantasie der Dichter ergriffen und ausgebildet wurden; sondern bemerken vielmehr, dafs, in Bezug auf die tiefere geschichtliche Bedeutung beider, die Schicksale des Orest und seiner Schwester unverkennbar eine Parallele bilden, in welcher die beiden Elemente der Griechischen Tragödie *), das Staatsprincip und die Liebe, gleichsam im Grofsen auseinander getreten sind. Orest opfert sein Gefühl dem Staatsprincip, Iphigenia ihr Leben dem Wohl des Staats und ihres Hauses. Alles stimmt für diese Parallele, Bruder und Schwester, Apoll und Diana; und es war ein herrlicher Gedanke, dieselbe, so wie sie mit der Opferung Iphigeniens aus einander getreten war, am Schlufs versöhnend wieder zusammen zu knüpfen. Hier entsteht aber die Frage, ob das schon vor Euripides geschehen sei, oder nicht. Aeschylus in seiner Trilogie Orestea, weifs nichts von dieser Lösung. Orest wird bei ihm durch den Ausspruch des Areopagus und den weifsen Stein der Athene, mit entschiedener Beziehung auf die Wichtigkeit Athens für ganz Griechenland, von den Furien befreit. Welcker **), der mit bewundernswürdigem Scharfsinn und eben so treffender als umfassender Belesenheit, es versucht hat, aus mancherlei Bruchstücken, Spuren und Andeutungen die verlornen Trilogien des Aeschylus, wie alte Bauwerke aus wenigen Ruinen, dem Hauptinhalt nach wieder herzustellen, hat auch die Trilogie Iphigenia in drei Stücken: den Priesterinnen, den Zimmerern des Brautgemachs (θαλαμοποιοὶ), und der Iphigenia wieder den Blicken unserer Zeit näher gerückt, und er bemerkt, dafs

---

*) Siehe H. F. W. Hinrich's Wesen der antiken Tragödie in ästhetischen Vorlesungen, ausgeführt an den beiden Oedipus des Sophokles im Allgemeinen und an der Antigone in's Besondre. Halle, 1827.

**) Siehe dessen Schrift: die Aeschylische Trilogie Prometheus und die Kabirenweihe zu Lemnos, nebst Winken über die Trilogie des Aeschylus überhaupt. Darmstadt, 1824. S. 408.

das Schlufsstück im Allgemeinen ohne Zweifel den Inhalt der Iphigenia in Tauri des Euripides gehabt habe. Soll aber kein Zweifel gegen die Welckersche Restauration entstehen, so ist nothwendig anzunehmen, dafs Aeschylus die beiden Trilogien, in welchen jene Parallele erscheint, jede ganz für sich, ohne alle Beziehung auf die andre behandelt habe, und dafs, wie in der Orestea gar nicht von einer letzten Sühne durch die Schwester die Rede ist, so auch in der Iphigenia die Befreiung des Orest gänzlich als nicht geschehen dargestellt wurde, was freilich bei der dichterischen Behandlung der Mythen nicht selten geschah, oder es mufs der Ausdruck: im Allgemeinen in einer trennendern Bedeutung gedacht werden. Dafs Iphigenia in dem letzten Stück der Aeschylischen Trilogie, welche die Geschichte dieser Tochter Agamemnons darstellt, in ihrem höchsten Glanze strahlte, so wie auch, dafs die Versetzung derselben nach Tauri kein neuer Zusatz, sondern ursprünglich organischer Bestandtheil sei, leidet keinen Zweifel, wohl aber, ob die, mit dem ersten Keim gegebnen organischen Bestandtheile, auch immer sogleich bestimmt und auf dieselbe Art herausgebildet wurden; und es kann wenigstens die Möglichkeit nicht geleugnet werden, dafs die der Taurischen Iphigenia des Euripides entsprechende Aeschylische, nebst der Entführung des Bildes der Diana aus Tauri, dessen Weihung zu Athen heraushob, ohne die vollkommne Befreiung des Orest von den Furien daran zu knüpfen. Es würde wenigstens durch diese Annahme die Harmonie des Dichters in sich selbst völlig wieder hergestellt. Die Spaltung unter den Furien beim Euripides *) trägt überdies eben so sehr das Gepräge eines willkührlichen Auskunftsmittels, als der politischen und gerichtlichen Partheiungen seiner Zeit.

Wir betrachten jetzt den Orest, wie er im Gebiete der Griechischen Tragödie erscheint. Die drei berühmten Dichter: Aeschylus, Sophokles und Euripides stellen uns durch ihre sowohl künstlerische als geschichtliche Verschiedenheit bezugs des Orest einen Gegensatz auf, der aber nur zwischen dem Aeschylus und Euripides völlig sichtbar wird. Die Elektra des Sophokles giebt uns die That des Muttermörders in einem zu geringem Umfange und ihm selbst eine zu untergeordnete Stellung, als dafs dieses Stück auf der Wage unsrer Untersuchung in's Gewicht fallen könnte.

Ueberhaupt mufs ich gestehen, dafs, so sehr ich den Sophokles bewundre, ich mich doch mit seiner Elektra durchaus nicht versöhnen kann, und es scheint mir überhaupt kein glücklicher Gedanke, diese Figur als Hauptperson eines Drama herauszuheben. Es wird dadurch ihr Charakter über die natürlichen Gränzen seines Ge-

---

*) Iphig. in Tauris v. 937. seqq. Edit. Matth. Lips. 1814.

biets hinausgerissen, die in den Choëphoren des Aeschylus so scharf und richtig bezeichnet und festgehalten sind; selbst unter den Händen eines Sophokles mufste sie so eine unnatürliche und widerwärtige Erscheinung werden, während sie bei dessen Nachfolger Euripides noch tiefer bis zur Kleinlichkeit und gemeinen Tücke herabsank. Dies ist die Ursache, dafs die Elektra des Sophokles, trotz aller technischen und plastischen Schönheiten, an welchen sie einen unverkennbaren Reichthum besitzt, doch an einer tiefen, innern Disharmonie leidet *). Dieser kalte Orest, der nur als Werkzeug der rachedürstenden Schwester, von keinem höhern Interesse zur That getrieben, aus der Fremde herbeikommt und den Muttermord ohne Zucken des Gemüths vollbringt; diese Elektra, die unmittelbar nach der wahrhaft entzückenden Begeisterung bei Erkennung des Bruders noch Raum hat für die wüthendste Rache **) gegen die Mutter; dieser alte Diener, der mit der Lüge vom Tode des Orestes auftritt, und welchem Sophokles diese Lüge, ganz wider die innerste Sittlichkeit der Kunst aus dem Munde nimmt und dieselbe mit aller Selbstgefälligkeit rhetorischer und poetischer Geschicklichkeit zu einer glänzenden Schilderung ausdehnt; dieser Diener, sage ich, der, schon widerwärtig genug durch das eben Erwähnte, das herrliche Wiedererkennen, diesen höchsten Gipfel des Stücks, auf den eigentlich Alles von Anfang an hinarbeitet, als könne er die Schlächterei nicht erwarten, durch mürrisches Schelten unterbricht; dann das Gräsliche selbst, nicht hinter der Scene — denn ich kann hier vom Sophokles nicht rühmen, dafs er das Schreckliche und Verletzende hinter der

*) Wenn A. W. v. Schlegel in seiner Schrift über dramatische Kunst und Literatur (Theil I. Vorles. 5.) nur eben jene plastischen und technischen Schönheiten zu fühlen scheint, wenn er den Abgrund mit den leichten Worten: es sei das Gemüth der Elektra mit gleicher Kraft zum hassenden Unwillen und zur Liebe begabt gewesen, und: Elektra fordert von aufsen den Orest zur Vollführung der That auf — bedeckt, so scheint er wohl der sogenannten Kunst etwas zu viel gehuldigt zu haben.

**) In dem mehr als gräslichen: *παῖσον, εἰ σθένεις, καὶ διπλῆν.* Ich kann es wohl begreifen, dafs ein tiefes leidenschaftliches Gemüth, über seinen Groll, der immer wieder gereizt wird, brütend, die Erbitterung bis zum Muttermorde steigern, diesen vorbereiten, ja, vielleicht in einem Augenblicke, wo die Erbitterung aufs höchste gestiegen ist, den Dolch selbst gegen die Mutter zücken kann; aber durchaus nicht, dafs eine Tochter, besonders nach einem Auftritt, wie der eben verlebte, bei dem Geschrei der sterbenden Mutter diese Worte sollte sprechen können. Diese gleiche Kraft des Hasses und der Liebe ist mir durchaus der Unwahrheit und Unnatur verdächtig. Sie könnte ein Gemüth, in welchem sie statt fände, nur zerreifsen. Ich kann es daher dem Brouwer (Op. I. p. 157.) nicht verdenken, wenn er jenes *παῖσον* u. s. w. für den plötzlichen Ausbruch leidenschaftlicher Wuth, gleichsam für einen vorübergehenden Wahnsinn erklärt.

Scene geschehen läfst — und endlich das Abschlachten des Aegisthus mit dem vom Muttermorde stumpfen Schwert, mit welcher That das Stück selbst ermattet und gleichsam zur Leiche wird. — Dies Alles macht auf mich wenigstens keinen erschütternden tragischen Eindruck, sondern erscheint mir als ein Frevel des Dichters selbst.

Wenn beim Aeschylus die Kunst innig mit dem geschichtlichen Leben dieses Dichters verwachsen und mit dem Leben seines Volkes als Eins erscheint: so ist sie allerdings beim Sophokles selbständiger geworden, während sie sich beim Euripides in der Zerstörung des ursprünglichen Griechischen Volkslebens zeigt. Sophokles steht freilich durch seine bewufste Selbstständigkeit auf dem Gipfel der Kunst; aber in der Elektra hat sich diese gleichsam überflogen und das Menschlich-Wahre vergessen, und indem in der Elektra das plastische Erscheinen in grofsen, erschütternden Gegensätzen auf Kosten des innern Seins ausgebildet ist, stellt sie zugleich ein Beispiel auf, dafs der endliche Standpunkt auf der höchsten Höhe auch der gefährlichste ist.

Durch diese Bemerkungen sind wir aber wieder auf den oben erwähnten Gegensatz zwischen Aeschylus und Euripides zurückgeführt worden. Bei dem ersten erscheint die Kunst ebenfalls in ihrer ganzen plastisch-griechischen Eigenthümlichkeit, alle Formen des Erscheinens dieser gemäfs durchführend *). Aber in dem Ganzen, so wie in den grofsartigen Gliedern dieser Formen, lebt das innere Sein, das Menschlich-Wahre, unbewufst **) gleichsam als innere Nothwendigkeit, gegeben durch das ursprüngliche mythisch-geschichtliche Leben des Volks, wie es sich in der grofsartigen Zeit der Perserkriege bei dem Dichter durch seine Bildung von Seiten der Mysterien gestaltet hatte. Alles ist daher bei ihm Eins, ein Ganzes, streng festgehalten und Eins mit dem ursprünglichen Leben des Volkes selbst.

Beim Euripides spricht sich nicht nur die Lösung älterer Formen, sondern die Zerstörung dieses ursprünglichen Lebens selbst aus, wie dies Aussprechen eben durch die Zeit des Dichters motivirt war, in welcher bereits die tiefsten Bedingungen der Einheit eines gemeinsamen Seins und Lebens des Volks zerstört waren ***). Aeschy-

*) Siehe Welcker's Schrift S. 486. und was dieser S. 59. über die Zahlenverhältnisse im äufsern Bau der Chorgesänge und Reden des Aeschylus sagt.

**) So erkläre ich den Ausspruch des Sophokles, dafs Aeschylus das Rechte treffe, ohne es zu wissen. Man vergleiche, was Hinrichs in der Vorrede zu seiner oben angeführten Schrift über eben diese Aeufserung des Sophokles sagt.

***) Man vergleiche hiermit die vortrefflichen Bemerkungen in der Vorrede zu der angeführten Schrift Hinrichs, S. XXI.

lus kämpfte mit in den Perserkriegen, Sophokles tanzte um die Trophäe des Sieges bei Salamis, und der an dem Tage dieser Schlacht geborne Euripides sammelte und putzte bereits die Trümmer dieser Siegestrophäe und versahe sie mit neumodischen Zierrathen; aber zu einem lebendigen Ganzen konnte er sie auch in der Kunst nicht mehr vereinigen. Dies gleichsam als symbolisches Zusammenfassen des bisher Gesagten!

Jetzt wollen wir sehen, wie Orest in jenem Gegensatze zwischen Aeschylus und Euripides erscheint.

Die Bedeutung der That des Orestes für das Griechische Volk tritt beim Aeschylus in ihrer vollen Bestimmtheit hervor und mit aller Kraft, wie diese mit bedingt ist durch ein volles, unverkümmertes Mitleben des Volksgeistes mit der Kunst, und umgekehrt, dieser mit jenem. Orest soll die letzte, aber auch furchtbarste, Aufgabe in dem Kampfe zwischen Liebe und Staat lösen, wie Hinrich's diesen Kampf als Grund und Wesen in der antiken Tragödie nachgewiesen hat. Hinrichs *) stellt jenen Gegensatz zwischen Liebe und Staat zugleich dar, als identisch mit dem zwischen Göttlichem und Menschlichem. In diesem Gegensatze, seiner Getrenntheit nach, liegt allerdings das Tragische der Griechen; aber beide Glieder desselben greifen ihrer Tendenz nach in's Unendliche hinaus und treffen hier gleichsam wieder zusammen. Die politische Macht und Gerechtigkeit ist ja doch in diesen Prinzipien des Göttlichen und Menschlichen nichts Anderes, oder sollte wenigstens nichts Anderes sein, als die Liebe selbst, nur angewendet auf die Vielheit der Verhältnisse und so zu einem Inbegriff von Bedingungen beschränkender Nothwendigkeit geworden, die überall die eisernen Schranken festhalten mufs, um das Zerfliefsen in's Unendliche zu verhindern, während die Einheit, die Liebe selbst, tief in der menschlichen Brust jener Vielheit gegenüber stehen bleibt und in ihrem Kampfe gegen jene Nothwendigkeit eben nur ihre Tendenz auf die letzte Vereinigung beurkundet.

In diesem Umfange stellt jenen Gegensatz die Orestea des Aeschylus dar. Mit dem Muttermorde, den der Delphische Apollo, der Mittelpunkt der geselligen Entwikkelung des Griechischen Volkes, geboten hatte, erreichte der Kampf zwischen Liebe und Staat den Gipfel, um mit diesem letzten Schlage, wenigstens in seinen wildheroischen Formen, vernichtet zu werden. So wie die That durch den Delphischen Apollo geboten war, so übernimmt derselbe auch ihre Vertheidigung, und Pallas, die Göttin der Weisheit, die Schutzgöttin Athens, die Lösung und Sühne — Alles be-

---

*) Siehe Hinrichs erste Vorlesung, Seite 1 ff.

stimmte Beziehungen auf das gesammte Volksleben der Griechen und auf die Wichtigkeit Athens für dasselbe. Dem Apollo und der Diana gegenüber treten die Eumeniden auf, nicht im Allgemeinen das Gewissen, sondern das ursprüngliche Naturgefühl, also die Liebe selbst vertretend, aber wie sie erscheint in einer noch nicht geistig versöhnten Natur. Merkwürdig und sehr bedeutungsvoll ist dabei die Unbeholfenheit der Furien gegen die Vertheidiger des Orestes. Sie können diesen nichts entgegensetzen, als jenes Eine, hier gleichsam nur lyrisch, nicht aber sophistisch auszusprechende, während ihrem Gegner Apollo alle die mannigfaltigen Bedingungen äufserer Nothwendigkeit zu Gebote stehen, um jenes Gefühl in die Enge zu treiben. Dennoch werden sie eigentlich nicht überwunden und dürfen es auch nicht; sie geben anfänglich murrend kaum der Nothwendigkeit nach und werden endlich für den neuen Zustand der Dinge gewonnen. Und doch, trotz dieser Unüberwindlichkeit, würden sie, wie aus Allem hervorgeht, den Orest eben so verfolgt haben, wenn er die Rache unterlassen hätte. Dieser Zwiespalt deutet aber auch auf die fast unermefsliche Tiefe des ganzen Verhältnisses.

Orest brachte, noth- und pflichtgedrungen, die Liebe der politischen Macht zum Opfer. Klytämnestra hatte diese Liebe auf die frevelhafteste Weise vernichtet und zwar in ihrer Quelle, in den Anfangspunkten ihres Lebens, in der Liebe als Gattin und Mutter; und wenn wir hier bei der Frevlerin verweilen müssen, so ist die Vernichtung der Mutterliebe das Wichtigste, was wir hier bemerken, und was sich durch die ganze Orestea und namentlich in der Erwiderung auf das verhängnifsvolle Räthsel des Sklaven *): *τὸν ζῶντα καίνειν τοὺς τεθνηκότας λέγω* — entschieden ausspricht. Das Beil, das den Agamemnon tödtete, würde in ihrer Hand auch den Sohn getroffen haben, wäre die Rache nicht zu schnell erfolgt.

Aber der Charakter der Klytämnestra bietet uns noch mehre beachtungswerthe Seiten dar. Allerdings ist die Opferung der Iphigenia nur ein Vorwand für die That; wie Welcker sagt **), nur der unglückliche Ring, durch welchen Agamemnon in dem Kreise des alten, seinem Hause bestimmten Verderbens festgehalten wird; wiewohl nicht geleugnet werden kann, dafs, wenn die endliche Aussöhnung durch die Iphigenia, wie Welcker ebenfalls bemerkt, in der ganzen Geschichte des Orestes überhaupt bedingt war, auch diese Aufopferung, als Hauptmotiv für die That der Klytämnestra, ein organischer Bestandtheil sein mufste. Dafs Aeschylus dieses Hauptmotiv aufgab,

---

*) Aesch. Choeph. v. 873 *Ed. Blomf. Lips.* 1824.

**) Siehe S. 446, 452.

spricht um so mehr für die oben angedeutete Ansicht über das Verhältniſs zwischen den Trilogien, Orestes und Iphigenia, dieses Dichters.

Aber wo sollen wir die eigentlichen Motive des Frevels der Klytämnestra bei Aeschylus suchen? In der bloſsen Verführung durch den Aegisthus und dem Wunsch nach der ungestörten Fortsetzung ihrer verbrecherischen Liebe und Lust, und des damit zusammenhängenden Glücks? So niedrig hat Aeschylus die Königin durchaus nicht gestellt. Sie tritt auf als Siegerin über einen F e i n d, als die Rächerin der Abhängigkeit des weiblichen Geschlechts von männlicher Willkühr; als eine Amazone, eine Lemnierin *), die, nach vollbrachter Rache, den Mann (Aegisthus) nur ihrem Bedürfniſs unterordnet. Sie tritt somit, nachdem sie das Prinzip der Liebe in seiner Quelle vernichtet hat, selbst kühn hinüber in das Gebiet der Männer, in das Gebiet der politischen Macht, und wie sie dadurch zu einer groſsartigen, tragischen Erscheinung wird, so erhält sie auch in dem Umfange der Bedeutung des Muttermordes ihren richtigen Platz.

Nun wird aber auch jener, auf die Opferung der Iphigenia sich stützende Vorwand bedeutungsvoll. Durch die Opferung der Tochter wurde nicht sowohl das Muttergefühl der Klytämnestra, als vielmehr ihr gynäkokratischer Sinn verletzt. Daſs die Tochter der Willkühr der Männer erlag, um für den politischen Ruhm und für die Gröſse derselben zu sterben, dies reizte die Rache der Mutter und giebt jenem Vorwande eine mit ihrem Charakter innigst zusammenhängende Bedeutsamkeit. Verknüpfen wir damit die Vorwürfe, welche Klytämnestra ihrem Gemahl wegen ungebührlicher Erweiterung der Gränzen ehelicher Treue macht, so gewinnt dieser Zusammenhang noch mehr Umfang und Rundung.

Die Vernichtung der Mutterliebe in der Klytämnestra führt uns aber noch auf einige Augenblicke zu ihrer Tochter Elektra zurück. Diese stellt den furchtbarsten Zwiespalt der Liebe in sich dar. Nicht mit Unrecht behauptet Hinrichs, die Familienliebe erscheine in der Schwester am reinsten. In der Elektra umfaſst dieselbe den Vater und Bruder mit der gröſsten Stärke, aber für die Mutter hat sie sich eben deshalb in Haſs verwandelt. Klytämnestra hat ihr nicht bloſs den Vater, sondern auch die Mutter ermordet. In den Choëphoren des Aeschylus steht dieser Haſs noch auf der Stufe menschlicher Wahrheit, als Zwiespalt der Liebe, nicht als Vernich-

*) Ich kann hier nicht umhin, an Welckers Abhandlung über den geschichtlichen Grund der Sage vom Lemnischen Männermord und von der Weiberherrschaft im Anhange zu seiner Schrift zu erinnern, so wie an das, was er über den Männermord der Danaiden sagt. Jedoch gilt diese Erinnerung nur *cum grano salis*.

tung derselben. Elektra billigt die Bestrafung der Mutter, sie hilft dieselbe vorbereiten, aber sie tritt bei dem entscheidenden Schlage in den Hintergrund. Sie verhüllt gewissermafsen ihr Haupt und läfst das unvermeidliche Schicksal walten. Bei Sophokles ist die Liebe völlig vernichtet, und wie soll damit die Begeisterung für den Bruder bestehen? Mit der Kindesliebe ist alle Liebe in ihrer tiefsten und heiligsten Quelle zerstört. Elektra konnte nur zum Dämon werden, ihre Begeisterung bei dem Wiedersehen des Orest, ohne allen Grund und Boden, nur Heuchelei und Dämonische Verlockung sein. Was wäre dann aber die ganze Elektra? Beim Aeschylus ist Naturwahrheit, beim Sophokles nur künstlerisches Raffinement, gestützt auf ein künstlerisches Verhältnifs zwischen der Vernichtung der Mutterliebe in der Klytämnestra und deren Rückwirkung im Gemüthe der Tochter. Sophokles zeigt uns allerdings die Nothwendigkeit der Elektra in der ganzen Gruppe, welche die Orestea bildet, Aeschylus aber hat sie als ein integrirendes Glied mit Wahrheit behandelt. Sie erscheint hier als das Mittelglied zwischen dem unerschütterlich rächenden Orest und dem herrlichen allumfassenden Liebesopfer Iphigenia; bei Sophokles, herausgerissen und auf eine unnatürliche Höhe gestellt, zerstört sie die Gruppe als eine verwirrende Erscheinung, und wer kann nun von ihrem und dem Charakter der übrigen Personen noch ein bestimmtes Bild gewinnen?

Wir werfen noch einen Blick auf den Orest des Euripides. Nicht blofs die plastische Geschlossenheit der Trilogie ist aufgehoben, sondern die ganze Geschichte zerfällt in Einzelheiten, deren Zusammenhang mehr äufserlich-historisch, ohne die Haltung durch eine grofse geschichtliche in dem Dichter lebendig gewordne Idee, nur lose erscheint, und jedes Stück der Reihe, welcher es zugehört, wieder entfremdet, weil der historische Gang der Mythen immer wieder durchschnitten wird. Die vereinzelten Stücke der Orestea und Iphigenia zusammengestellt geben folgende Reihe: die Iphigenia in Aulis, die Elektra, den Orest und die Iphigenia in Tauri. Das dem Agamemnon des Aeschylus entsprechende Stück fehlt in dieser Reihe, aber wir dürfen nicht zweifeln, dafs Euripides diesen Stoff ebenfalls nicht in Bezug auf den Zusammenhang durch eine besondre geschichtliche Idee, sondern rein für sich als tragisches Factum werde behandelt haben.

Bei dieser Auflösung und Vereinzelung konnte aber doch immer nicht jener allgemeine und ursprüngliche Zusammenhang der Mythen verschwinden, und mit ihm trat deshalb auch wieder überwiegend die Beziehung auf den Trojanischen Krieg hervor, auf diese Nationalthat, welche durch die Homerischen Gesänge vor der Phantasie der Griechen unvergänglich festgehalten wurde. Dadurch schliefsen sich aber,

mit beinahe gleicher Cohäsionskraft, einzelne Stücke aus dem Trojanischen Cyclus an die Oresteische Reihe an, z. B. die Helena, als Vorläufer des Orest, wodurch die Begränzungen dieser Reihe noch mehr verwischt werden. Mit dem Vorwalten der Beziehung auf den Trojanischen Krieg kehrte aber keinesweges die Homerische Einfalt und Naivität zurück, vielmehr zeigt sich, so wie jene Vereinzelung mit dem Geiste der Zeit innigst zusammenhing, bei dem Euripides mit ihr zugleich auch das Zerfallen der Einheit aller religiösen, sittlichen und politischen Bildung, wie sie der Entwickelung des Volkslebens ursprünglich gegeben war, durch die Willkühr sophistischer Einfälle und Aufklärerei *).

Schlegels tadelndes Urtheil über den Euripides **) hat manchen Widerspruch von Seiten der gelehrten Freunde dieses Dichters erfahren, aber was mehrere derselben z. B. Westrik ***) und Grysar ****) zur Vertheidigung desselben gesagt haben, trifft keinesweges den tiefern Grund jenes Tadels, und dieser ist vielmehr durch Welckers †) und Hinrichs Bemerkungen noch bestimmter hervorgetreten. Da es aber nicht meine Absicht ist, hier Sachwalter oder Richter zu sein, so wenden wir uns zu dem, worauf es jetzt eigentlich ankommt, zur Betrachtung der wichtigsten Personen der Orestea, um ein bestimmtes Bild von dem poetisch geschichtlichen Leben dieses Stoffes zu erhalten.

Orest erscheint in Beziehung auf seinen Muttermord beim Euripides völlig untergeordnet, damit aber auch jene grofse geschichtliche Idee vernichtet. Zwar spielt er schon als Kind in der Iphigenia in Aulis eine stumme, aber nicht bedeutungslose Rolle, indem er eigentlich zugleich mit um Abwendung seines künftigen Schicksals bittet; aber diese Bedeutung hätte nur beim Aeschylus in ihrer vollen Wirkung erscheinen können. In der Elektra des Euripides ist er zwar nicht so kalt, wie beim Sophokles, doch um so weniger innerlich selbstständig, je heftiger er am Schlufs des Stücks unter den Qualen der Reue zuckt. Bei Aeschylus fühlt er schon vor der That das tiefe Weh des regen Naturgefühls, aber er vollbringt sie ohne zu wanken, und steht nachher fest selbst gegen die Schlangenbisse der Reue im Gefühl der nahenden Furien, und in den Eumeniden, wo er sich leidend verhält, sieht man ihn

---

*) Siehe Hinrichs Vorrede, S. XXI.

**) Dramatische Kunst und Literatur. *Ed.* 2. *T. I. p.* 222—224.

***) Siehe die angeführte Schrift desselben: *Introduct. p.* 3. *seqq.*

****) C. Joh. Grysar *de Graecor. Tragoedia, qualis fuit circum tempora Demosthenis. Colon. ad Rhen.* 1830. *p. IX.*

†) Siehe die angef. Schrift. S. 415.

doch innerlich nicht wanken. In dem Orest des Euripides wird diese Selbstständigkeit, die ebenfalls hervorbrechen will, nicht nur ohnmächtig, sondern durch die Stellung und den Gang der Handlung vernichtet. Gab es aufser ihm einen Richter über die Klytämnestra, so war er ein Verbrecher ohne höhere Bedeutung; so stellt ihn aber auch das ganze Stück dar. Alles, was er zu seiner Vertheidigung in der Scene mit dem Tyndareus und Menelaus sagt, fällt matt und wirkungslos nieder vor der Stimme der Gerechtigkeit, und wie ein Verbrecher, der das Leben über Alles liebt, greift er, auf Veranlassung des Pylades, zu einem Gewaltstreich. An sich kann dieser ihm keine höhere Bedeutung geben; er erhält sie aber gewissermafsen äufserlich, indem er den Rachestreich auf das Haupt derjenigen richtet, die, als Erreger des Trojanischen Krieges, ihm zugleich als die Urheber seines ganzen Unheils gelten. Ob sein Charakter dadurch gewinnt, glaube ich nicht; wohl aber tritt die Beziehung auf den Trojanischen Krieg wieder hervor, und Orest erscheint plötzlich als ein unselbstständiges Werkzeug der Rache in der Hand des Schicksals, das aber alle tragische Wirkung verliert, durch die Art, wie Apollo zuletzt den Knoten zerschneidet und den Trojanischen Krieg selbst rechtfertigt. Sehr sonderbar klingt aber der Hauptgrund in dieser Rechtfertigung *), indem er das ausspricht, was wir oben bei der That des Orestes, wie Aeschylus dieselbe darstellt, im Hintergrunde fanden, nämlich das Erlöschen der Heroenwelt bald nach dem Trojanischen Kriege durch eignen zerstörenden Kampf. Aber die unten angeführten Verse, passend in einem Commentar zum Aeschylus, ziehen hier nur das Zerfallen der Bedeutsamkeit des Stücks recht in den Vordergrund.

Die Unselbstständigkeit bleibt dieselbe auch in der Iphigenia in Tauri, wie wohl sie hier aus natürlichen Gründen weniger in Anspruch genommen werden kann; das Stück krankt aber im Ganzen an dem allgemeinen Uebel.

Die Klytämnestra des Euripides ist wirklich die beleidigte Mutter, in welcher durch die Aufopferung der Tochter ein alter und zwar sehr gerechter Groll gegen den Gemahl wieder neues Leben gewinnt, und sie tritt demselben mit ihrer feindlichen Aufregung edel ued offen entgegen, und erklärt ihm gleichsam den Krieg. Hiermit im völligen Zusammenhange ist sie in der Elektra nicht die Herrscherin; sie

---

*) Ἐπεὶ θεοὶ πρὸ τῆςδε καλλιςεύματι
Ἕλληνας εἰς ἓν καὶ φρύγας ξυνήγαγον,
θανάτους τ' ἔθηκαν, ὡς ἀπαντλοῖεν χθονὸς
ὕβρισμα θνητῶν, ἀφθόνου πληρώματος.
Orest. v. 1634—1637. (Edit. Matth. Lips. 1814.)

steht gegen den Aegisthus zurück, dessen gewaltthätige Maſsregeln sie mildert. Dies Alles zeigt von der Zerstörung der groſsen geschichtlichen Idee, welche in der Orestea des Aeschylus waltet, und mit welcher bei diesem der Anflug von gynäkokratischem Geiste, der in dem Charakter der Klytämnestra sichtbar wird, in vollem Einklange steht.

Und wie erscheint Agamemnon? In seiner Jugend ein wüster Barbar, und jetzt in charakterloser Unentschlossenheit schwankend, in welcher die Furcht zuletzt als höchster Bestimmungsgrund hervortritt; nur gehoben durch den noch unbedeutendern Menelaus, aber völlig niedergedrückt durch den edeln groſsartigen Achilles, der an den Glanz des Heros in der Ilias erinnert. Man sieht es, daſs Homer dem Euripides vorschwebte; aber der leichte Schatten, der in der Ilias auf die Charakter des Agamemnon und Menelaus fällt, wird hier von den Wellen eines zerrissenen dramatischen Lebens zu widrigen Gestalten verzerrt, und es ist allerdings eine wunderliche Erscheinung, wenn wir sehen, wie aus dem Treiben einer kleinlichen Familien-Intrigue Iphigenia, mit ihrer Bereitwilligkeit zum Tode, plötzlich in dem vollen Glanze heroischer Liebe aufstrahlend sich erhebt, den Achilles, den stürmischen Repräsentanten Griechischer Heldenkraft, gleichsam mit sich empornimmt, und das ganze übrige Stück, wie ein armseliges *hors d'oeuvre*, vernichtet. Soll ich hier noch an die ernste würdevolle Gestalt des Aeschylischen Agamemnon erinnern, dem Troja's Fall, als eine groſse Lehre des Schicksals, vor der Seele schwebt, der, während er dem Tode von dem Beile der eignen Gemahlin entgegengeht, Alles mit ruhiger Festigkeit ablehnt, was den Zorn der Nemesis reizen könnte, und dadurch einen Eindruck von tiefer, tragischer Gewalt macht?

Unstreitig müssen wir als Endresultat dieser vergleichenden Bemerkungen hier anerkennen, daſs, so wie die Orestea der Gipfel der dramatischen Leistungen des Aeschylus war, auch nur dieser Dichter seiner Natur nach sich eignete, sie würdig darzustellen, weil die geschichtliche Idee in ihm lebendig wurde; daſs sie aber seinen berühmten Nachfolgern, welche eben diese Idee aufgaben, nicht gelingen konnte. Ueberhaupt hat es wohl mit dem Symbolischen der Griechischen Mythen eine eigne Bewandniſs; nicht bloſs die Göttergestalten sind symbolischer Deutung fähig, auch ihre Heroenwelt trägt als Fortsetzung in sich eine Symbolik geschichtlicher Ideen, aber so innig verwachsen mit dem Leben und Erscheinen, daſs dieselbe gleichsam darin aufgeht. Dieses innigste Verwachsen des Symbols mit dem Leben muſste aber auch für die Natur des Aeschylus der Culminationspunkt seines Dichterlebens sein, den er allein in der Orestea erreichen konnte. Ohne also dem Ruhme

seiner Nachfolger zu nahe treten zu wollen, können wir den Orest, doch nur, wie ihn Aeschylus dargestellt hat, dem Hamlet des Shakespeare gegenüberstellen.

Wir haben es hier, indem wir uns zu diesem wenden, gleich von vorn herein nur mit einem Dichter zu thun. Statt den oft verherrlichten Ruhm desselben durch Wiederholung dessen, was über sein Genie und seine Werke bereits so oft gesagt worden ist, vielleicht nicht einmal um ein Sonnenstäubchen zu vermehren, gestehe ich lieber gleich meine innige, wachsende Liebe für diesen Dichter, ein Geständnifs, das durch eine stellvertretende Lobpreisung nur an seiner Reinheit verlieren würde. Was mich aber mit so unwiderstehlicher Gewalt zu ihm zieht und an ihn fesselt, ist ein Gefühl, das weniger unmittelbar durch die glänzenden Eigenschaften und durch die Gröfse seines Genies erregt wird, als durch etwas, das mir aus der Gesammtheit seiner Dichtungen und aus jedem Zuge derselben wie ein frischer Lebenshauch entgegenweht. Es ist dies die Kerngesundheit seines Geistes und Gemüths, eine Gesundheit, die sich in einem so grofsen Genie dadurch offenbart, dafs es mit seiner ganzen Kraft in dem ursprünglich gegebnen Leben seiner Zeit wurzelt, nicht blofs in der vorübergehenden Gestaltung derselben — denn eine solche Gesundheit giebt nur ephemere Erscheinungen — noch weniger aber in einer ganz fremden Lebensbasis.

Bei einer solchen geistigen Gesundheit Shakespeare's, welche sein Zeitalter, wenigstens in seiner Jugend, noch mit ihm theilte, ist der Hamlet besonders merkwürdig, ein Charakter, der sich so darstellt, dafs man ihn mit grofser Wahrscheinlichkeit der Schwäche beschuldigen, ja diese fast überall nachweisen konnte *); ein Charakter, dessen Ironie und Witz selbst den krankhaften Zustand eines in seinen innersten Tiefen, nicht etwa durch gewaltsam nach aufsen greifende Leidenschaften, sondern im stillen Mark der Seele mit Beziehung auf das Höchste im Leben zerrüttet ist; ein Charakter, der sein Dasein aber nicht etwa einer menschlichen Schwäche des Dichters, noch viel weniger einem Mangel an geistiger Gesundheit desselben verdankt.

Ueberhaupt unterscheidet sich das ganze Stück, wenn man es im Grofsen übersieht, auf eine auffallende Weise von allen andern dadurch, dafs der eigentlich tragische Kampf tief im Verborgenen des Gemüths vorgeht **), während sich um dieses

*) Siehe Franz Horn Th. II. Hamlet, und was J. F. Pries in seiner Schrift über den Hamlet in Betreff der Charakterlosigkeit desselben zusammengestellt hat.

**) A. W. v. Schlegel in seiner zwölften Vorlesung über dramatische Kunst und Literatur nennt es daher mit Recht ein Gedanken-Trauerspiel.

innerlich sich zerstörende Leben eine gesunkene Zeit mit allen ihren Lastern, Thorheiten und Erbärmlichkeiten bewegt, und zwar, in allen lächerlichen und bizarren Formen der Angst auf die düstre Gestalt lauernd und ihre Furcht und Besorgnisse an ein böses Gewissen auf dem Thron anknüpfend, das zu dieser Furcht berechtigt ist. Unter diesen Gestalten wandelt Hamlet in seinem düstern Trauerkleide, wie der dunkle Schatten einer bessern Zeit, die in ihm selbst in schaffender Zerstörung untergeht. In dieser Stellung bewegt sich das Stück fort; keine eigentliche That geschieht, obgleich dem Helden des Drama's eine gewaltsame und ihren Wirkungen nach vielumfassende aufgegeben ist. So aufregend die Erscheinung des Geistes sich darstellt, so laut Vorbedeutungen von mancherlei Art heftige Erschütterungen verkündigen, und wiewohl Horatio sogar vom Tode des Julius Cäsar und von den Prodigien spricht, die demselben vorangingen, worin wohl unverkennbar eine versteckte Ironie liegt: so sehen wir doch durch das ganze Stück nichts als einige prunkende Hofversammlungen, ein Schauspiel, durch welches das Gewissen des verbrecherischen Königs in Anspruch genommen wird, eine vergebliche Unterredung mit der Königin Mutter, in ihren Wirkungen vereitelt durch die Ermordung eines alten Thoren; den Untergang eines liebenden Mädchens, die das Schicksal Hamlets mit fortreifst; eine zwecklose Reise des Prinzen, deren Hauptresultat die tückisch hinterlistige Hinrichtung zweier flacher unbedeutender Höflinge ist; bis endlich die Nemesis, gleichsam unwillig darüber, dafs nach so vielen Vorbedeutungen, Vorbereitungen und Ankündigungen immer nichts geschieht, in einem Spielgefecht das Schwert ergreift und mit einem furchtbaren Schlage das ganze Geschlecht vernichtet. Und Hamlet, der Held des Stücks, lebt in und mit diesem Fortgange einsam, wie der räthselhafte Stellvertreter des ihm erschienenen Geistes, aber eben so ohnmächtig, nur immer den zerstörenden Kampf in der Tiefe seiner Seele verrathend. Dies ist der Totaleindruck des Ganzen, den wir jetzt etwas mehr auseinander zu legen genöthigt sind.

Das Leben am Hofe zu Helsingör ist bereits vorläufig angedeutet worden. Wenn Franz Horn *) bemerkt, dafs in dem Stücke nicht die altnordische, sondern die Bildung des sechszehnten Jahrhunderts gegeben ist: so kann hier noch hinzugefügt werden, dafs dieselbe offenbar aus Frankreich hergeleitet wird. Der Aufenthalt des Laertes in Paris läfst darüber wohl keinen Zweifel, und was Polonius dem Abschied nehmenden Sohne über den Kleideraufwand sagt, und die Art, wie er dem-

---

*) Th. II. Hamlet. §. 11. S. 15.

selben die Franzosen hierin als Muster vorhält *), darf uns als ein Fingerzeig gelten, wie Shakespeare diese Nachbildung angesehen wissen will.

Mit diesem Zustande des Hofes stimmt die übertriebene Redekünstelei und Wortdreherei, die sich in so mancherlei Gestalten zeigt, und mit welcher der Dichter den seit 1580 am Englischen Hofe herrschenden Euphuismus im Auge hatte. Der König und Polonius stehen hier an der Spitze. Der erste, als der geistesleere, aber wohl geschniegelte und für seine Zeit gehörig zugestutzte Bösewicht **), übt eben seine Herrschaft durch seine Schönrednerei. Durch sie verführte er die Königin ***), durch sie fesselte er den Polonius und dessen Parthei an sich; mit ihr paradirte er in allen Handlungen als Regent, stets innere Schwäche und Leere verrathend (Act. I. Sc. 2 und Act. II. Sc. 2), und er hat ein solches Vertrauen auf diese Gabe der Wortkünstelei, dafs er mit ihr allein dem Laertes entgegen tritt (Act. IV. Sc. 5) und, indem er als König dem Empörer gegenüber auf dem Gipfel seiner Schwäche erscheint, doch den Sieg davon trägt. Nur bei einer Gelegenheit mufste sie ihn gänzlich verlassen, nämlich im — Gebet.

Polonius, die Stütze und rechte Hand dieses Königs, stellt ihm zur Seite dieses Prunkleben als reine Thorheit auf ihrem Gipfel dar. Von hier zieht es sich in den mannigfaltigsten Abstufungen und Schattirungen bis zu den Todtengräbern herab, wo der rhetorische Prunk gewissermafsen wieder in dem rohen Volkshumor zerfliefst.

Neben allen diesen Gestalten steht der edle, etwas beschränkte Horatio mit seinem halbgelehrten Römischen Classicismus sehr bedeutsam, und die Art, wie er denselben zeigt, verdient besondre Beachtung. In der Scene vor der ersten Erscheinung des Geistes kramt er alle Prodigien aus, die der Ermordung des Julius Cäsar vorangingen, sich in der Schilderung derselben sehr gefallend, und nachdem er das ganze Stück hindurch keine Spur von Römersinn gezeigt hat, weil Hamlets reflec-

*) Act. I. Sc. 3.

And they in France, of the best rank and station,
are most select and generous, chief in that.

**) Siehe Pries über den Hamlet.

***) Act. I. Sc. 5. sagt der Geist:

Ay, that incestuous, that adulterate beast,
With witchcraft of his wit, with traitorous gifts,
(O wicked wit and gifts, that have the power
So to seduce!) won to his shameful lust
The will of my most seeming-virtuous queen.

tirender Tiefsinn ihm das behagliche Sprechen über ein so thatenreiches Volk unmöglich machte, platzt er gleichsam am Schlufs wieder damit heraus, als habe er sich bei Gelegenheit der erschütternden Katastrophe wieder darauf besonnen, und läfst so den Zweifel übrig, ob es ihm mit seinem Anerbieten, dem Prinzen freiwillig im Tode zu folgen, wirklich Ernst war.

Noch wichtiger als Horatio ist aber unstreitig Ophelia. Sie ist, soweit sie es als Mädchen sein konnte, der weibliche Hamlet selbst; in der Art, wie sie es ist, offenbarte der Dichter eben so, wie in dem Charakter ihres Geliebten, die ganze Kraft seines schaffenden Genius. So wie Hamlet in tiefsinnigen ins Unendliche hinausschweifenden Reflexionen sich und die Welt verlor, so wurde auch Ophelia zu einem ähnlichen stillen Reflectiren aufgeregt; aber sie blieb damit in dem Gebiete der Weiblichkeit, und der Gegenstand desselben war ihre Liebe. Mit einem zarten tieffühlenden Gemüth, mit der sehnsüchtigen Ahnung reiner schuldloser Natur in der Liebe, war sie eben so sehr den Stürmen einer lüsternen und gewifs nicht selten frechen Hofgalanterie, so wie den unzarten Ermahnungen eines pedantischen Vaters und der frostigen Altklugheit ihres Französirten Bruders ausgesetzt, und die Naturklänge aus alten Volksliedern tönten ihr, wie aus einer andern, wenn auch rohen, doch aber natürlichen und somit unschuldigern Welt dazwischen. So mufste sie ihre Unschuld tief und schmerzlich verletzt fühlen; in dem Prinzen hatte sie reine Wahrheit und Natur geahnet; sie liebte ihn. Aber plötzlich wirkt der erschütternde Stofs, den Hamlet durch die Erscheinung des Geistes empfing, auch auf sie durch seinen verstellten Wahnsinn und nicht minder wohl durch die schmerzlichste aller Verletzungen in der Scene vor dem Schauspiel, wo der Prinz sich selbst ihr als ein Zerrbild der frechen Hofgalanterie darstellt. Sie mufste, wenn Hamlet sich nur wahnsinnig stellte, es wirklich werden; schweifte doch selbst sein Gemüthszustand oft nahe genug an die Gränze des Wahnsinns hin. Nun aber bricht ihre innere Welt zu Tage aus. Ihr tiefer, reiner Natursinn tritt mit jenen Liederversen hervor, deren rohe Sinnlichkeit um so rührender wirkt, da sie wie eine Ironie auf Opheliens Unschuld klingt, und eben auf die schmerzliche Basis ihres Wahnsinns, auf die häufigen Verletzungen ihres Gefühls deutet. Ob ihre Sinnlichkeit mit daran Theil genommen habe, können wir hier ununtersucht lassen, da wohl niemand in der Ophelia einen neuern Romanengel sehen wird; auch dürfte es sehr schwer sein, darüber zu entscheiden, da Shakespeare in einer Zeit lebte, wo man noch keine krankhafte Phantasie vor den Natürlichkeiten der Bibel hüten durfte.

Doch wir wenden uns endlich zu dem Helden des Stücks selbst. Wir müs-

sen hier sogleich von vorn herein einen Umstand erwähnen, auf den bis jetzt noch zu wenig Gewicht gelegt worden ist. So wie des Laertes Aufenthalt in Paris auf den Französischen Ursprung der Bildung am Hofe zu Helsingör hindeutet, so tritt Hamlet, der seine Bildung in Wittenberg erhielt, als ein entschiedener Gegensatz auf, und die Hochschule zu Wittenberg durfte nicht als ein störendes Beiwerk bei Seite gelegt werden, so sehr sich auch in Göthe's Wilhelm Meister der Schauspieldirektor Serlo darüber freut, dafs dies seinem Freunde gelungen war. Franz Horn *) rechnet es dem Shakespeare zum Verdienst an, dafs er, der als Britte **) von Deutschland nicht viel wufste, doch die Hauptrichtung der Deutschen zum tiefen Denken aufgefafst hatte. Franz Horn sieht aber in der Universität Wittenberg nur ein Nebenmotiv für Hamlets Charakter, und überhaupt ist der Gegensatz zwischen dem auf einer Deutschen Universität gebildeten Prinzen von Dänemark und dem in Paris zugestutzten Laertes noch zu wenig herausgehoben worden. Beide stehen da, gleichsam wie die elektrischen Entladungsspitzen zweier verschiedenen Welten, gegen einander gekehrt, um Alles was zwischen sie tritt und endlich sich selbst zu zerstören; ein Gegensatz, der um so weniger zu verkennen ist, wenn man bedenkt, wie beide, als Rächer ihrer ermordeten Väter, so ganz verschiedenartig ausgeprägt sind.

Die Deutsche Bildung oder vielmehr die Deutsche Natur Hamlets ist von A. W. v. Schlegel nicht nur in dem, was er über den Charakter des Hamlet selbst sagt, sondern auch in seinem Urtheil über die Deutschen am Schlufs der ersten Vorlesung über dramatische Literatur und Kunst ausgesprochen worden ***). Mit diesem philosophischen Tiefsinn des Prinzen verbindet sich eine lebendige Phantasie, beide aber

---

*) Franz Horns erläuterter Shakespeare Th. II. Hamlet, §. 11. S. 15.

**) Wohl haben sich die Britten mit Recht den Vorwurf zugezogen, dafs sie Deutschland nicht kennen; es fragt sich aber, ob sie zu Shakespeare's Zeit diesen Vorwurf in gleichem Grade verdienten, wie nachher, da die Reformation seit Heinrich VIII. zwischen England und Deutschland einen Verkehr von weit tieferer Natur erzeugt haben mufste, als der spätere politische und Handelsverkehr sein konnte. Ist denn die Hochschule zu Wittenberg nicht Fingerzeig genug, was er von Deutschland wufste, und wie er zu dieser Kenntnifs gelangt war? Uebrigens läfst sich noch zweifeln, dafs diese Anerkennung des deutschen Tiefsinns hier für Deutschland so sehr ehrenvoll sein soll.

***) Die Deutschen sind ein speculatives Volk, d. h. sie wollen dem Wesen von allem, womit sie sich beschäftigen, durch Nachdenken auf den Grund kommen. Eben deswegen sind sie nicht praktisch genug, denn um entschlossen und mit Fertigkeit zu handeln, mufs man endlich einmal ausgelernt zu haben glauben und nicht immer zur Prüfung der Theorie seines Geschäfts zurückkehren; man mufs sich sogar in einer gewissen Einseitigkeit des Begriffs festgesetzt haben.

auf dem Grund und Boden eines poetischen Gemüths. Während er mit seinen Reflexionen ins Unendliche dringt und nach allen Räthseln des Universums fragt, lebt seine Phantasie mitten unter den Gebilden menschlicher Gröfse und Trefflichkeit, und als er in Deutschland seinen Studien oblag, standen ihm drei Gestalten zur Seite, das Bild des Vaters, als Ideal des vollkommnen Mannes, der Mutter, als des Musters der Frauen, und die liebliche Gestalt Opheliens, in welcher ihm die Vollkommenheiten der Mutter mit neuer jugendlicher Frische wieder auflebten. Eine glückliche Zukunft, an der Seite seiner Eltern und seiner Ophelia lachte ihm entgegen; seine poetische Phantasie hatte noch das Uebergewicht über seinen reflektirenden Tiefsinn; sein Leben selbst war ihm zu einem poetischen Ganzen geworden, das mit seinen Idealen als Wirklichkeit vor ihm stand, während Freund Horatio den Hintergrund mit Römischen Tempeln und Ruinen schmückte.

Plötzlich trafen ihn drei Schläge schnell nach einander. Es kommt die Nachricht von dem Tode seines Vaters — von der Erhebung des Oheims auf den Königsthron — von der Vermählung der Mutter mit eben diesem Oheim, den er von jeher verachtet hatte. Hamlet erscheint am Hofe zu Helsingör und sieht seine ganze Welt durchaus vernichtet. Den Hof, der sich vor seiner Phantasie in tiefe Trauer gehüllt hatte, findet er durch das bunte Geräusch froher Festlichkeiten bewegt. Das gezierte, leere Prunken und die gesuchteste Schönrednerei und Wortdreherei stehen jetzt in voller Blüte; der verächtliche und verhafste Oheim giebt den Ton an, und, — was das Schrecklichste ist, was Hamlet nicht ertragen kann — die Königin, dieses Muster der Frauen, hat den edeln hohen Gemahl schnell vergessen, um sich in die Arme dieses geschniegelten Lumpenkönigs zu werfen. Es bedarf keiner weither geholten Motive, um die leidenschaftliche Heftigkeit zu verstehen, mit welcher er in dem Monolog der zweiten Scene des ersten Akts seinem Herzen Luft macht. Nie ist wohl einem poetischen Gemüthe, das so berechtigt war, wie Hamlet, die Wirklichkeit in sich zu einer schönen Traumwelt auszubilden, diese Wirklichkeit in ihrer Nüchternheit und Verkehrtheit schneidender und widerwärtiger entgegen getreten. Diese Stimmung spricht gleich sein erstes Erscheinen mitten unter dem grellen Putze des versammelten Hofes aus, und seine erste Aeufserung, wie ein Räthsel aus der Tiefe eines edlen, mit gewaltigem Unwillen innerlich ringenden Gemüths hervortönend, hebt ihn gleich hoch über seine Umgebung hinaus, und sichert ihm unsre Theilnahme durch das ganze Stück, indem diese Theilnahme eine geheime Kraft in ihm ahnet, die aber von ganz andrer Art ist, als sie sich auch nur bei dem gewöhnlichsten praktischen Kraftmenschen findet. — Hamlet durfte allenfalls nichts von dem

Verbrechen seines Oheims erfahren, sein Schicksal war bereits entschieden; denn ihm war das ganze Leben, das ihn umgab, ein Verbrechen, und die Heirath seiner Mutter der Mittelpunkt, in dem es sich concentrirte. Da er kein Recht haben konnte, irgend einen Gewaltstreich gegen seinen Oheim zu unternehmen, um denselben vom Thron zu stofsen, und so selbst als Regent der ihm feindlichen Wirklichkeit eine andre Gestalt zu geben, ein Gemüth, wie Hamlets, aber ohne ein solches Recht keines solchen Schrittes fähig ist: so würde er immer in bitterer Feindschaft mit seinem Geschick, nur bisweilen mit seiner Ironie als eine unheimliche Erscheinung hervortretend, in thatlösem Schmerze untergegangen sein.

Plötzlich aber erhält er dem Anscheine nach dieses Recht. Die dunkle Ahnung eines verborgnen Unheils wird durch die Erscheinung des Geistes zur Gewifsheit, der ihm das Verbrechen des Oheims offenbart. Die Rache wird ihm geboten. Wie nun?

Den Geist hat Pries, in seiner Schrift über den Hamlet, näher ins Auge gefafst, als es vor ihm geschehen war, und, wie ihm, ist auch mir der Nimbus geschwunden, den die begeisterte Liebe des Prinzen um den Vater zog; unstreitig war es aber auch des Dichters Absicht, dafs dieser Nimbus nicht täuschen sollte. Das Gewicht aber, welches Pries auf die Inconsequenz des hier hervortretenden Geisterreichs legt, kommt mir zu weit hergeholt vor, und ich halte die Fragen: Warum der Geist nur dem Hamlet und seinen Freunden erscheint? Warum er den Sohn nicht nachdrücklicher unterstützt? für überflüssig. Shakespeare regelte sein Geisterreich nicht nach philosophischen Prinzipien; er nahm es, wie es sich im Volksleben durch Glauben und Aberglauben gestaltet hatte. So gewifs Pries jene Inconsequenz wohl für absichtlich erkannte, so kann sie doch erst recht verstanden werden, wenn man sich völlig von der Vorstellung frei macht, Shakespeare habe die vom Geist gebotene Rache und die Art, wie sie geboten wurde, als etwas Löbliches und wirklich Verpflichtendes darstellen wollen. Der Ruf des Geistes ist, dafs ich es kurz sage, nicht die Stimme Gottes, die Stimme der höchsten Gerechtigkeit — diese eben wollte Hamlet in seinem Innern vernehmen, aber sie schwieg ihm — sondern die Stimme der Leidenschaft, die noch von jenseit des Grabes herübertönt und dadurch eben um so unheimlicher wird. Es ist ausdrücklich nur Rache, und mit dieser stimmt jene Inconsequenz vollkommen überein. Die Scheu des Geistes, mit der er sich nur gewissen Personen zeigt und nur dem Sohn entdeckt, hebt es bestimmt und richtig heraus, dafs er das Restchen Freiheit, das ihm nicht genommen werden konnte, wie ein Flüchtling schüchtern benutzt, um die Qualen des Fegefeuers durch eine neue

Sünde zu vermehren. Die Formen, mit welchen der Volksglaube Geistererscheinungen schmückte, und namentlich der den Tag verkündende Hahn, sind trefflich benutzt, zumal mit der Bemerkung des Horatio über die heilsame Wirksamkeit dieses Thieres in der Christnacht, wo sein Krähen alle Geister und also auch die Rachegeister verscheuchen soll. Das Gespräch des Geistes mit dem Prinzen (Act. II. Sc. 5) bestättigt vollkommen das bisher Gesagte. Nicht von Vollziehung der Gerechtigkeit ist die Rede. Nur die Liebe Hamlets für den Vater wird in Anspruch genommen und dieser durch das Mitleid mit den Qualen des in seinen Sünden dahin gerafften Königs unterstützt, wobei immer die Frage im Hintergrunde bleibt, was diese Rache dem gequälten Geist nützen konnte. „Rache dem unnatürlichen Mörder!" und: „gedenke meiner!" ist Alles, was der Geist fordert; nur lichtscheue Rache, die er noch durch sein unterirdisches „Schwört!" zu unterstützen meint.

Aber Hamlets in das Allgemeine und Unendliche strebende Seele kann diese Rache nicht in sich aufnehmen, oder vielmehr er kann sie nicht aus sich erzeugen. Seine innere Welt ist zerstört; er müfste nun eine andre in sich aufnehmen, die Welt, in der die Rache das Resultat aller Triebe und Leidenschaften, mit einem Worte, des darin natürlich bedingten Lebens wäre. Ehrgeiz und Herrschbegierde müfsten ihn beseelen und auf ihr Ziel seine Kraft beschränken; er müfste mit einem Worte einen Götzen haben, da er sich kaum eines Gottes bewufst ist. Wir dürfen es ihm zutrauen, dafs, hätte sein Leben in einer andern Zeit und unter andern günstigern geschichtlichen Bedingungen begonnen und sich entwickelt, er seiner ursprünglichen Natur nach in der hohen Kraft eines für seine Wahrheit und Liebe begeisterten Märtyrers erschienen wäre. Ein solches Gemüth hat seiner Natur nach keine andre Waffe, als das Wort, und keinen andern Triumph, als den Tod. Aber weil seine ursprüngliche Natur das, was sie war und sein sollte, auch ganz war, d. h. eine ganz christliche (man erlaube mir den Ausdruck), so konnte sie in der Zeit und in dem Gebiete, wo sie jetzt wirken sollte, nur untergehen, da die ihr angemessene Entwickelung durch metaphysische Klügeleien nicht nur gelähmt, sondern zersört war, und sie sich zugleich in der tiefen Verletzung poetischer Phantasie selbst verloren hatte.

Aber eben diese Unfähigkeit zur Rache, die ihm in seiner zerstörten Welt immer noch stehen bleibt, dieser Kampf mit der Rache selbst, welcher er sich nicht hingeben, die er aber auch nicht besiegen kann; die er sich selbst zu einem riesenhaften Zerrbilde in einem entscheidenden Augenblick (Act. III. Sc. 3, als er den König im Gebet trifft,) ausbildet, um ohnmächtig vor demselben zurück zu schrecken;

dei Verzweifelung, sich nicht in das Gebiet, in welchem seine Rache eigentlich nur gedeihen würde, hinein finden zu können (Act. IV. Sc. 4, als er mit den Truppen des Fortinbras zusammentrifft). Alles dieses zeigt uns in dem erschütterndsten tragischen Kampfe nicht Schwäche, sondern die Zerstörung einer grofsen und heiligen Kraft, und dieser grofse tragische Kampf ist nur der aufgedrungene Kampf mit dem göttlichen Ausspruche: Mein ist die Rache, ich will vergelten. Dafs er in des Prinzen Seele so heftig und zerstörend wirkt, dafs er alle Tiefen seines Gemüths auf die furchtbarste Weise aufregt, ist eben ein Beweis von der eigenthümlichen Kraft seiner Natur. Die Vorwürfe, welche A. W. v. Schlegel *) seinem Charakter macht, heben sich zum Theil dadurch, dafs es einem solchen, so in's Weite und Unermefsliche greifenden Geiste, wie Hamlet, eigen ist, bei Allem, was er unternimmt, auch die Mittel in der Weite zu suchen, wodurch er leicht auf krumme Wege, wie Schlegel sie bemerkt, verlockt werden kann; theils aber zeigt ihn uns ja Shakespeare in seiner Zerstörung, die zuletzt auch seine Sittlichkeit da treffen mufs, wo sie seiner Idividualität nach am leichtesten zerstörbar ist.

Doch wir wollen ihn jetzt in den wichtigsten Momenten seines Handelns betrachten. Wie nimmt er den Befehl des Geistes auf? Die Liebe für den Vater, das Mitleid mit den Qualen desselben, der Hafs und Zorn gegen dessen Mörder und den Verführer der Mutter bieten aus dem frühern Lebensgebiete seines Geistes herüber diesem Befehl schnell die Hand und treiben ihn in den Zauberkreis der Rache hinüber, die seiner Natur fremd ist. Er verspricht mit der Schnelle der Gedanken sie zu vollziehen. Die Bemerkung des Geistes, der den Prinzen für träger als das feiste Unkraut an Lethe's Ufern erklärt, wenn er jetzt nicht aufgeregt werden sollte, deutet offenbar auf ehemalige väterliche Unzufriedenheit mit dem stillen, in sich gekehrten, wenig regsamen Sohn; dies und die oft besprochene Fettigkeit, von der die Mutter im Laufe des verhängnifsvollen Gefechts spricht, geben uns von dem Prinzen freilich nicht das Bild eines Herkules (dem er sich selbst unähnlich bekennt) oder eines Apoll **); sie vollenden aber innerlich und äufserlich das individuelle Bild eines Menschen, der in seiner innern Welt zu viel zu thun hatte, um für Anregungen zu vielfacher äufserer Beweglichkeit und Thätigkeit sehr empfänglich zu sein, und der als Prinz bei äufserer Gemächlichkeit auch körperlich die Folgen dieses häufigen Brütens darstellen mufste.

---

*) Dramatische Literatur und Kunst gegen Ende der zwölften Vorlesung.

**) Man mufs bei dem Hamlet überhaupt aller plastischen Idealität entsagen.

Allerdings regt das Rachegebot des Geistes ihn in allen Tiefen seines Gemüths auf, allein diese Aufregung nimmt sogleich die Gestalt seines ganzen bisherigen Lebens und der Entwickelung seines Geistes an. Er will nur den einzigen Gedanken der Rache festhalten. Alles, was er bisher erfahren, Alles, was er aus Büchern geschöpft, kurz, sein ganzes bisheriges inneres Leben und Treiben will er aus seinem Gehirn verwischen. Ob es ihm gelingt? — Macht er nicht eigentlich die Sache mit einer Notiz in seiner Schreibtafel ab? *So, uncle, there you are!* Dies ist gleichsam seine ganze Rache; wenigstens die gelehrte Notiz, die er seinem Grübeln darüber zum Grunde legt, und von welcher ausgehend, sein Witz und seine Ironie den König und dessen Hof geifselt. Und wie treibt ihn, als er seine Freunde schwören läfst, um sich mit seinem Kampf zu isoliren, das mahnende „Schwört!" des Geistes, das eine so vielseitige Bedeutung hat, von einer Stelle zur andern! Wie zuckt sein Gemüth vor dem finstern Schicksal, das ihm mit diesem „Schwört!" aus der dunkeln Tiefe herauf tönt! Denn der Vorsatz, um deswillen er sich den Schwur leisten liefs, und zwar bei dem Schwerte, von dem er doch nie den rechten, ihm gebotenen Gebrauch machen sollte, weiht ihn mit diesem Schwur zugleich den finstern Mächten.

Dafs Hamlet auf den unseligen Gedanken kam, sich wahnsinnig zu stellen, das ist die grofse Schuld, von welcher wir ihn nicht freisprechen können. Wohl mochte er sich des Vorsatzes bewufst sein, dadurch zu täuschen und sein Spiel zu decken, ein Spiel, das er um so mehr zu decken suchte, je weniger klar es ihm wurde. Aber für ihn war eben hierin die Verlockung in das Gebiet der dunkeln Macht, die ihn bereits ergriffen hatte. Was andre Dichter durch einen Bund mit dem Bösen bezeichnet haben, das tritt hier als ein verhängnifsvoller Irrthum in's Leben. Es war des Prinzen verstellter Wahnsinn gleichsam der verwegene Versuch, die Geisteszerrüttung an die Stelle der Begeisterung zu setzen, deren Mangel, bedingt durch den Geistes- und Seelenzustand Hamlets — denn wo die höhere Lebensansicht in Erbitterung und feindliche Ironie übergeht, ist keine wahre Begeisterung, sondern nur Wahnsinn möglich — ihn der Verlockung Preis giebt. Angenommener Wahnsinn in solcher Stimmung ist aber die schrecklichste Ironie gegen die Menschheit, gegen die Welt und gegen Gott, und hier die gröfste tragische Verschuldung, die es giebt.

Leicht ist es nun zu begreifen, dafs Hamlet seinen Wahnsinn nicht consequent durchführen konnte; denn ich kann der Meinung Schlegels nicht beistimmen, dafs er es meisterhaft thue. Hier war keine politische List, und an den Brutus darf man dabei nicht denken. Wie konnte ein Hamlet mit seiner Bedeutung des Wahnsinns

sich selbst unaufhörlich als Zerrbild der Welt gegenüber behaupten? Ist es zu verwundern, wenn die Natur oft durchbricht, die Verstellung ihn verläfst und wenn selbst bisweilen eine augenblickliche Begeisterung aufleuchtet?

Der erste Act schliefst mit der genannten Verirrung des Prinzen und mit einer Aufregung desselben, die, mitten unter den Schauern des Geisterreichs, für sein ganzes künftiges Leben und Treiben den Ton angiebt, die aber auch erkennen läfst, wie weit er von der innern Fassung und Haltung entfernt ist, die zu der Rolle eines listig verstellten Wahnsinns gehört. Nun aber beginnt das Stück ein Leben von ganz eigenthümlicher Art. Alles, was Laster und Thorheit, Tugend und Verirrung, Weisheit, Witz und Ironie zur Vollendung eines höchst pikanten, in voller Lebendigkeit fortschreitenden, Bildes leisten können, erscheint hier, Schlag auf Schlag durch Wahrheit und Bedeutsamkeit überraschend, in nie ermattender Thätigkeit. Alles, was Hamlet unternimmt, hat freilich Beziehung auf die ihm gebotene Rache, welche den schauerlich düstern Hintergrund jenes Gemäldes bildet, aus welchem Hamlet hervortritt und in welchen er sich zurückzieht zu dem zerstörenden Kampf mit seiner Unfähigkeit zur Rache und so mit diesem Rachgespenst selbst; aber was er aus diesem Hintergrunde in den Vorgrund bringt, schlägt nur um in einen Kampf gegen die Verkehrheit und Lasterhaftigkeit des Hofes, an welchem er lebt. Das Wort ist immer die einzige Waffe, die er ergreifen kann, und er führt dieselbe mit einer Ueberlegenheit des Witzes und der Ironie, die alle Schönrednerei und Geziertheit seiner Gegner siegreich zu Boden schlägt. Sobald er das Schwert ergreift, wirft er es entweder ohnmächtig wieder in die Scheide, oder gebraucht es nur zu dem verderblichsten Mifsgriff, und in einem Scheingefecht, wo er seine Geschicklichkeit in den Waffen zeigen will, entscheidet die Nemesis sein und seines ganzen Hauses Schicksal. Aber auch das Wort ist bei ihm nur eine glänzende Waffe ohne entscheidende Wirkung. Die Kraft, welche ihr den Sieg verleihen konnte, ist zerstört; was Hamlet in seinem angenommenen Wahnsinn sagt, verliert eben durch diesen Wahnsinn seine Kraft, da er es mit Gegnern zu thun hat, die nur zu sehr geeignet sind, die treffendsten Wahrheiten für Aeufserungen des Wahnsinns zu nehmen. Sein Kampf mit dem Wort verwandelt sich in ein Spiel, in ein Scheingefecht, während das wirkliche Scheingefecht am Schlufs des Stücks in den furchtbarsten Ernst ausbricht. So wird sein angenommener Wahnsinn eine tiefe Verschuldung gegen seinen natürlichen innern Beruf. Die Kraft des Wortes gedeiht nur durch Warheit und Licht im Innern; sein verstellter Wahnsinn ist aber nichts als ein Zurschautragen des Labyrinthes und der Zerrüttung, von welcher sein Geist innerlich befangen ist; er entstellt die Sittlichkeit

des Prinzen durch den Zweck, die Vollziehung lichtscheuer Rache, und zwingt ihm selbst eine gewisse Feigheit auf, die nicht durch Mangel an Muth, sondern durch die Unmöglichkeit alles offnen Handelns bedingt ist. Dafs er bisweilen aus seiner Rolle fällt, ist natürlich, aber seinem Charakter vortheilhaft, und dieser erscheint in seiner höchsten Kraft, in der Scene mit der Königinn, als er offen die Maske weggeworfen hat (Act III. Sc. 4.). Unverkennbar tritt eine, wenn auch nicht ganz unentstellte Begeisterung an die Stelle des verstellten Wahnsinns, und die Wirkung bleibt nicht aus; aber unglücklicher Weise verleitet ihn in diesem Augenblicke der Verdacht, von dem Könige behorcht zu werden, zu dem plötzlichen Ergreifen des Schwertes, und er begeht den verderblichsten Mifsgriff. Der Geist bleibt auch nicht aus, und sein verwirrendes Dazwischentreten, gerade in diesem Moment, zerstört alle Wirkung dieser Scene bei der Mutter, die den Sohn nun wirklich für wahnsinnig halten mufs. Alles in dieser Scene stellt dieselbe als den Wendepunkt des Ganzen dar. Die Ermordung des Polonius bezeichnet den Mifsgriff, der durch das ganze Stück dargestellt ist. So wie Hamlet, statt zur Rache zu eilen, nur die Verkehrtheit und Thorheit des Hofes bekämpft; so trifft er auch statt des verbrecherischen Königs nur einen alten unschuldigen Thoren. Aber wie knüpft sich nun alles, was den letzten verderblichen Schlag herbei führen mufs, fest und unzerreifsbar an diesen Mifsgriff! Hamlets Treiben verliert immer mehr allen wahren Ernst; der Gang des Stücks selbst scheint zu stocken, während es unaufhaltsam fortschreitet. Er mufs sich die Reise nach England gefallen lassen, und während er sich zur tückischen Grausamkeit reizt, und durch die hinterlistige und unnütze Hinrichtung der beiden flachen Höflinge am tiefsten fällt, begeht er zugleich nur den bittersten Hohn gegen sich selbst. Die Ermordung des Polonius wirkt indefs unaufhaltsam fort, und die erste Scene des letzten Acts zeigt uns sogleich den Schauplatz, wo alles enden mufs, den Kirchhof. Opheliens Wahnsinn und Tod reizt den Laertes als Rächer und Gegner des Hamlet aufzutreten, blindlings, weniger aus Liebe für die Seinigen, so sehr er auch damit prunkt, als aus *point d'honneur,* während Hamlet unter unsäglichen Leiden und Kämpfen nicht zur Vollziehung seiner Rache kommen kann. Merkwürdig und ergreifend ist die Scene, welche dem entscheidenden Gefecht vorangeht (Act V. Sc. 2.). Der Prinz fühlt die Ahnung seines nahenden Schicksals; aber mitten aus dieser düstern Stimmung bricht die tiefe ursprüngliche Natur seines innern Lebens wie ein Strahl aus einer höhern Welt hervor in der Aeufserung des Vertrauens auf eine göttliche Vorsehung auch in dem Fall eines Sperlings. In dieser bereitwilligen Hingebung steht Hamlet plötzlich wieder da in der Erhabenheit seines eigentlichen natürlichen Berufs, und mit ihr ist

sein innerer Kampf geschlossen. So wie Hamlet im Anfange durch eine plötzliche, aber bestimmt und richtig motivirte, Aufregung zu dem Rachgelübde hingerissen wird, so auch am Schlufs zur endlichen Vollziehung derselben. Beide Momente sind durch eine ihm innerlich fremde Gewalt bedingt, die ihn selbst mit fortreifst. Was zwischen ihnen liegt, ist nur das Labyrinth, in welche seine nur innerlich lebende Natur, deren Leben in der Wurzel bereits zerstört ist, ringend und kämpfend umherirrt, und zuletzt keinen andern Ausweg findet, als freiwillige Hingebung in den Willen der Vorsehung.

Ueberhaupt ist es merkwürdig, dafs wohl kein Stück von allen Producten der neuern Zeit, so wenig Spuren von der plastischen Symmetrie und Gliederung der antiken Tragödie zeigt, als Shakespeare's Hamlet, aber auch keines eine so fest in sich geschlossene, bestimmte, bis in die kleinsten Theile ausgeführte und überall so bedeutsame Symmetrie und Gliederung des innern Lebens. Während sich alles in dem bunten, nicht selten verworren erscheinenden, Drange der Wirklichkeit fortbewegt, entwickeln sich die grofsartigsten und vielseitigsten Gegensätze in der Art, den Beziehungen und in der Bedeutung aller Erscheinungen, und zwar mit unverkennbarer innerer Symmetrie. Unmöglich kann ich hier diese Symmetrie und deren Gliederung ausführlicher auseinanderlegen; denn sie verzweigt sich beinahe in's Unendliche, und manche selbst der bedeutendsten Glieder sind nur mit wenigen, vielleicht nur mit einem Worte, angedeutet, wie z. B. Paris und Wittemberg, und müssen aus ihrem Leben und Wirken verstanden werden; ich mufs mich mit dem begnügen, was im Laufe des bisher Gesagten in dieser Beziehung bereits vorgekommen ist. Aber eben wegen dieser Eigenthümlichkeit des Stücks verdiente es wohl am entschiedensten der plastischen Orestea des grofsen Aeschylus gegenüber gestellt zu werden, und die Lebendigkeit, mit welcher mir die innere Symmetrie des Shakespearischen Hamlets gleichsam zur innern Anschauung geworden ist, dürfte mich wohl zu der Hoffnung berechtigen, dafs es mir gelungen sei, den Divisor zu finden, der in dem ganzen Leben dieses Trauerspiels ohne Bruch aufgeht *).

Der Ansicht von Pries kann ich natürlich nicht beistimmen, so viel Treffendes er auch im Einzelnen über den Hamlet sagt. Seine Begriffe des Romantischen und Tragischen an diesem Stücke anschaulich zu machen, scheint mir seine Haupttendenz zu sein, der sich alles Uebrige unterordnet. Dafs der Hamlet gleichsam nur der er-

*) Man sehe was A. W. v. Schlegel (über dramatische Kunst und Literatur) in der zwölften Vorlesung bei Gelegenheit des Hamlet über die Unmöglichkeit dieses Aufgehens sagt.

ste Theil zum König Lear sein soll, das in einer gewissen Unbestimmtheit des Erscheinens enthaltend, was im König Lear bestimmt vollendet ist — so also Hamlet der jugendliche Lear, diese Behauptung hebt sich wohl bei dem ersten unbefangnen Blick auf beide Stücke von selbst auf. Beide, wenn eine Beziehung zwischen ihnen statt findet, haben eine ganz andre, sie völlig trennende. König Lear gehört der Vergangenheit an, Hamlet aber der Zukunft. Im König Lear waltet das heidnische Prinzip in seiner zerstörenden Verschmelzung mit der Romantik des frühsten Mittelalters *); im Hamlet das christliche Prinzip im Kampfe mit dem Fortschreiten des vielseitigen, aber ohne innern Einklang sich entwickelnden Lebens der Zeit. Es war freilich ein eigenthümlicher Gedanke Shakespeare's, der lange ein Räthsel bleiben mufste, eine rein christliche Natur in völliger Abgeschlossenheit aufzustellen, und dieselbe an der Gegenwart und Zukunft scheitern zu lassen. Sie scheitert aber auch an der Vergangenheit, deren Elemente nothwendig in der Gegenwart und Zukunft fortwirken. So stellt sich uns aber auch hier auf der höchsten geschichtlichen Stufe der Bedeutung des Hamlet wieder eine Symmetrie dar, die sich gleichsam in drei Riesengliedern über das Ganze erstreckt. Das antichristliche Gebot der Rache wird dem Prinzen gestellt als eine Aufgabe der Vorzeit. Der Geist in seiner altritterlichen Gestalt, mit seinem Fegefeuer und seinem festbeschränkten Glauben stellt das Erscheinen des frühern Mittelalters dar **). Die Rache soll vollzogen werden in einer Gegenwart, die durch Leerheit und Mangel an sittlicher Haltung kaum würdig erscheint, der Schauplatz irgend einer ernsten Kraftäufserung zu sein, und nur den Tod von dem giftigsten Stachel der Ironie verdient, — sie soll vollzogen werden von dem Gemüth eines Jünglings, der mit seinen Gedanken in das Unendliche hinausgreift; aber diese Unendlichkeit ist nicht die Ewigkeit, sie ist nur eine Approximation zu den Räthseln des Universums, die nie ganz gelöst werden, und hält ihn selbst mit seinem Entschlufs schwebend in einer beständigen Zukunft, indem er gleichsam die Reife späterer Jahrhunderte für das Gesetz seines Handelns in Anspruch nimmt. So wie ihm bei völligem Bewufstsein die zeitliche Beschränktheit des Handelns nach Interesse und Leidenschaft fremd ist, so hat sich wie-

*) Diese Verschmelzung zeigt sich nicht undeutlich ihren Wirkungen nach in dem frühern Mittelalter, z. B. bei den vor nicht zu langer Zeit getauften Franken, und der König Lear wiederholt sich mehrmals in der Familie der Merowinger.

**) Hier erklärt sich der nicht unbemerkt gebliebene Widerspruch zwischen der Art, wie sich der Geist mit eben diesem Glauben darstellt und zwischen einigen Stellen in dem berühmten Monolog.

der auf der andern Seite die Einheit des Ewigen, welches durch die Kraft der Begeisterung ihm Entschiedenheit geben könnte, in das Zeitliche zerlegt. So stellt Hamlet, als eine symbolisch-poetische Erscheinung, in sich die innere Geschichte kommender Jahrhunderte dar, und die nordische Gestalt des kerngesunden edeln Fortinbras, durchaus in allen Punkten einen Gegensatz gegen den Prinzen von Dänemark bildend, greift innerlich symmetrisch und höchst bedeutend in den drei wichtigsten Momenten, in die Handlung des Ganzen ein.

Aber woher nahm Shakespeare diese Anschauung der kommenden Zeit? Er fand sie in sich selbst und in seiner Zeit. Die Zukunft lag seinem Genius nicht sofern, und Hamlet ist niemand anders, als der Dichter selbst. Mancherlei innere Erfahrungen berechtigten ihn wohl dazu, sich Selbst im Bewufstsein seiner geistigen Ueberlegenheit mit dem Leben seiner Zeit in lebendiger innerer Anschauung zusammen zu halten, und sich auf einem Standpunkt und unter Verhältnissen zu betrachten, wo er aus dem grofsen Kampfe des Geistes und Gemüths nicht so siegreich hervorgehen konnte, als auf dem seinigen unter dem Schirm der Begeisterung für einen bestimmten Lebensberuf. Bedenkt man z. B., dafs die Pariser Bluthochzeit in seine frühste Jugend fiel, dafs sie gewifs einen eben so tiefen Eindruck auf sein Gemüth machte, als sie Aufsehen und Abscheu in England erregte; so kann man sich kaum erwehren, in seinem Titus Andronicus, einer seiner frühsten Arbeiten, einen Nachklang dieser Gräuel zu ahnen *), und es war wohl für das Stück ein Hauptübelstand mit, dafs der Charakter des Coligny, der Catharina von Medicis und Carls IX. nicht rein in seinem Titus, der Tamora und dem Kaiser Saturnius aufgehen wollten, so wie der ganze Versuch in sich den Keim des Mifslingens trug. So wäre also der Titus Andronicus das wichtige Document der tiefsten und gleichsam gewaltsamsten Aufregung und Erschütterung seines Geistes und Gemüths, die aber seine kräftige und gesunde Natur in seinen Verhältnissen zu der umfassendsten und lebendigsten innern Anschauung des Lebens erhob, und es ihm möglich machte, auf diesem Standpunkte in der merkwürdigsten subjektiv-objektiven Kunsterscheinung, in dem Hamlet, seinen Triumph zu feiern. Wie ganz Shakespeare sich in seinem Hamlet gab, beweist nicht blofs der Umstand, dafs er demselben die ganze Fülle seines Geistes und Witzes lieh; er schonte vielleicht seiner eignen Fehler und Schwächen nicht,

---

*) Schon Franz Horn (Th. I. Titus Andronicus) legte diesem Trauerspiel persönliche Motive aus der Seele des Dichters unter, und wir dürfen es wohl wagen, die geschichtlichen hinzuzufügen.

da er selbst seinen Beruf als dramatischer Dichter und Schauspieler nicht überging. Wer also den Hamlet verstehen will, mufs nicht nur in der Seele desselben, sondern auch in der Seele des Dichters lesen.

So erhebt sich also der Hamlet zu einer grofsen weltgeschichtlichen Bedeutung, und zum Schlufs können wir noch einige Bemerkungen beifügen, über die Art, wie der Griechische Aeschylus und der Britte Shakespeare einander gegenüber stehen, und es ergiebt sich hier freilich eine Parallele, die aber nur in grofsen Gegensätzen gehalten werden kann. Beide Dichter wurden in ihrem Leben getragen von der Geschichte; Aeschylus von der Geschichte seines Volks, aber durch den weltgeschichtlichen Stand desselben mit erhoben zu weltgeschichtlicher Bedeutung, — Shakespeare von der Geschichte aller Zeit; denn wiewohl die brittische Geschichte in der Zahl seiner dramatischen Schöpfungen eine bedeutende Reihe bildet, so geht er doch darüber hinaus und ergreift die grofsen Erscheinungen selbst der Römerwelt. Aeschylus steht fest und lebt unwandelbar, wie sein Volk, in dem Gebiete der plastischen Kunst; und er schreitet in bestimmt geschlossenen Formen zum Ziele; Shakespeare steht und waltet, wie seine Zeit, im Gebiete des innern Lebens, und sein Genius ist ein geistiger Hauch, der, äufserlich ungebunden und frei, die Wirklichkeit, wie sie ist, mächtig durchdringt und sie erfüllt mit hoher Bedeutsamkeit und innerer Harmonie und Symmetrie. Beim Shakespear werden die grofsen Ideen der Geschichte eben dadurch wirkliches Leben, beim Aeschylus bildnerische Gruppen. Das wirkliche Leben selbst ist bei Shakespeare die Form der Idee, bei Aeschylus und den Griechen die plastische Raumerfüllung. Eben deshalb ging aber auch die Kunst des letztern von den mythisch symbolischen Bezeichnungen des Innern aus, und vollendete sich durch die Orestea in der Darstellung einer grofsen geschichtlichen Idee mit bestimmter und geschlossener Beziehung auf sein Volk und selbst auf seinen besondern Staat; während Shakespeare, von der Geschichte seines Vaterlandes ausgehend, in seinem Hamlet, in diesem Gedanken-Trauerspiel, den Gipfel seines Kunstgebiets erreichte. Die Orestea und der Hamlet begegnen sich dabei wieder auf eine eigenthümlich merkwürdige Weise. In der Orestea ist die Rache als Gerechtigkeit gleichsam auf den höchsten Punkt ihres Werthes erhoben für das Staatsinteresse, das selbst den Muttermord versöhnt; im Hamlet ist die Rache gegen einen verworfnen Verbrecher, ohne dafs die Natur viel dagegen zu sagen hätte, aber als reine christlich-verpönte Rache, die Grundlage der tragischen Entwickelung, in welcher die Beziehungen auf Alles das erscheinen, was das Leben der neuern Zeit von innen heraus bewegt.

Doch

Doch auch selbst in dem Umfange aller seiner dramatischen Schöpfungen zeigt sich ein inneres Leben, Zusammenhang und Symmetrie, und seine Stücke bilden bedeutungsvolle Gruppen, wenn man sie von dem Hamlet aus betrachtet. So wie sich seine Stücke von allgemeinern Charakter, um den Hamlet gesammelt, den Gemälden aus der Brittischen Geschichte gegenüberstellen: so spielt er von dem Hamlet aus das innere Leben hinüber in eine heitere romantische Zauberwelt der Phantasie, deren Erscheinungen sich hier um den Sommernachtstraum, als ihren Mittelpunkt, vereinigen, während jene geschichtliche Gallerie in die niedern Regionen der komischen Wirklichkeit herabführt. Bei einem Genie, wie Shakespeare, ist Alles Leben, Harmonie und Symmetrie, aber überall innere. Wie sich dies Leben bei Aeschylus gestaltet hatte, können wir aus dem Verzeichnifs seiner Trilogien in Welckers oft genannter Schrift und aus dem, was dieser Schriftsteller darüber sagt, zur Genüge ersehen.

Ob es mir gelungen ist, das Räthsel, welches uns in dem Hamlet bisher immer noch nicht ganz gelöst erschien, völlig zu lösen? Ich kann wenigstens der Hoffnung nicht entsagen, dafs ich, von meinem Standpunkte aus, die Betrachtung auf eine Seite gelenkt habe, von der man dieses Stück wohl bisher noch nicht gesehen hat. Dafs hier fruchtbare Resultate zu erwarten sind, glaube ich nicht bezweifeln zu dürfen, da schon die mancherlei Beziehungen auf das Drama, auf die Kunst überhaupt, auf die Geschichte einen Umfang und eine Tiefe andeuten, die wohl nicht unbeachtet bleiben darf, und ich schliefse daher mit dem herzlichen Wunsche, dafs auch noch manches andre Auge sich von diesem Standpunkt aus auf den Shakespeare richten möge.

K. F. E. Trahndorff.
